1 Tradução

corpo dança história
teoria filosofia ciências
cognitivas

1

Tradução

organização
Ana Teixeira
Rosa Hercoles

Editora
Grupo de Pesquisa Sentidos do Barroco
CNPq/PUCSP
2020
1a edição

1 Tradução: corpo, dança, história, teoria, filosofia, ciências cognitivas

1 Tradução [livro eletrônico] : corpo, dança, história, teoria, filosofia, ciências cognitivas / organização Ana Teixeira, Rosa Hercoles. -- 1. ed. -- São Paulo : Editora Grupo de Pesquisa Sentidos do Barroco - CNPq/PUCSP, 2020.
3 Mb ; PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-00-01907-0

1. Cognição 2. Coreografia 3. Dança 4. Dança - Filosofia 5. Dança - História 6. Projeto Traduções I. Teixeira, Ana. II. Hercoles, Rosa.

20-35696 CDD-792.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Artes 792.8

Projeto PIPEq: Ana Teixeira

Organização: Ana Teixeira e Rosa Hercoles

Traduções:
Clara Couto (francês) / Revisão técnica: Ana Teixeira
Marcos Moraes (inglês) / Revisão técnica: Helena Katz e Rosa Hercoles
Revisão: Fernanda Perniciotti
Projeto gráfico: Ana Teixeira e Fernanda Perniciotti

Conselho editorial:

Ana Teixeira (PUC-SP)
Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur) (USP)
Christine Greiner (PUC-SP)
Eleonora Santos (UFPEL)
Fernanda Perniciotti
Helena Katz (PUC-SP)
Juan Ignacio Vallejos (UBA-CONICET)
Rosa Hercoles (PUC-SP)
Silvia Soter (UFRJ)

Plano de Incentivo à Pesquisa
PIPEq
PUC-SP

É PROIBIDA A REPRODUÇÃO: É vedada a reprodução de qualquer parte deste livro sem a autorização expressa da editora.

Agradecimentos

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, ao Plano de Incentivo à Pesquisa PIPEq/PUC-SP, aos autores e autoras e às editoras, que concederem gentilmente os direitos de publicação, às colegas e aos colegas de trabalho, que aceitaram prontamente participar do projeto, o nosso muito obrigada!

Agradecemos à Reitora da PUCSP, Profa. Dra. Maria Amalia Pie Abib Andery, à Diretora da FAFICLA, Profa. Dra. Angela Brambilla Cavenaghi Themudo Lessa, e também à Mercedes Fátima de Canha Crescitelli, Assessora Especializada para Assuntos de Pesquisa da Reitoria, e à Luanda Ferraz, Assistente da Assessoria de Pesquisa da Reitoria, pelo apoio institucional à realização do livro.

SUMÁRIO

Apresentação.....06

Eixo 1: História do corpo na Dança -Raquel Aranha.....08

O impacto da “Coreografia” sobre os mestres de dança (século XVIII) -Marie Glon 09

Eixo 2: Teorias da Dança -Helena Katz 20

Coreografando a História: uma introdução para corpos em movimento – Susan Leigh Foster.....21

Eixo 3: Dança e Filosofia - JuanIgnacio Vallejos.....50

Sobre uma grafia que não diz nada: As ambiguidades da notação coreográfica - Frédéric Pouillaude.....51

Eixo 4: Dança e Cognição - Rosa Hércoles 84

Arte e Natureza Humana: Reorganizando a nós mesmos -Alva Nöe.....85

Equipe.....96

APRESENTAÇÃO

Projeto Traduções é um dos projetos subsidiados pela bolsa de apoio concedida pelo PIPEq (Plano de Incentivo à Pesquisa), da PUCSP. A proposta é dar acesso gratuito a textos estrangeiros (publicados em inglês e francês) aos interessados e envolvidos com o estudo da dança, sobretudo os conectados aos cursos universitários espalhados pelo país que se dedicam ao pensamento das Artes do Corpo. A questão axial é possibilitar uma aproximação com o conhecimento, entendendo que é na partilha de saberes que podemos vislumbrar um ensino politicamente horizontal e, do ponto de vista epistemológico, vertical, no sentido de sua profundidade e rigor.

Segundo pesquisas, verifica-se que, no Brasil, o número de alunos de graduação que estão aptos à leitura em outras línguas é significativamente baixo, fato que resulta na limitação do alcance das referências bibliográficas. No entanto, não incluir tais bibliografias, em decorrência dessa situação, fragiliza a consolidação da dança enquanto campo de conhecimento. As traduções não só contribuirão com a ampliação das discussões; mas, principalmente, favorecerão o contato dos estudantes com uma vasta e importante produção especializada.

Este projeto de traduções, organizado em torno de eixos de discussões, dado seu propósito de construir uma maior excelência na formação acadêmica, vislumbra tanto a ampliação das possibilidades de futuras pesquisas teórico-práticas dessa área do saber – a dança – quanto beneficia a criação de nexos de sentidos próprios e originais. Os eixos englobarão conteúdos nos campos da História do Corpo na Dança, das Teorias da Dança, das relações entre Dança e Filosofia e do Corpo e Cognição.

O eixo **História do corpo na Dança** reunirá textos que reflitam acerca dos acontecimentos, e suas relações históricas, inerentes às experiências artísticas que mobilizam questões importantes para se pensar o corpo que dança, com ênfase nos aspectos culturais, sociais e políticos; em **Teorias da Dança** traremos estudos das epistemologias formuladas desde o século XV, quando aparecem os primeiros escritos sobre dança, até dias atuais; em **Dança e Filosofia** teremos artigos que cruzam alguns problemas presentes nos entendimentos de: representação, percepção, corpo, movimento e composição, sobretudo, quando investigam a potência do gesto dançante; **Corpo e Cognição** trará estudos que enfatizem a relação entre as habilidades

cognitivas do corpo e seus processos de comunicação, bem como a materialidade das relações de sentido que constroem.

Disponibilizar um conjunto de textos, que os estudantes somente teriam acesso na língua estrangeira, é fundamental para que possamos avançar com as pesquisas que têm como objeto a dança e o corpo no âmbito das histórias, das teorias, das filosofias e das ciências cognitivas.

Esta 1a edição coloca em discussão questões relativas à **Coreografia**, traduzindo 04 textos, um para cada eixo, dos autores: Marie Glon (História do corpo na Dança), Susan Foster (Teorias da Dança), Frédéric Pouillaude (Dança e Filosofia) e Alva Nöe (Corpo e Cognição).

Ana Teixeira e Rosa Hercoles

Eixo 1: História do corpo na Dança

Neste artigo, Marie Glon discorre com propriedade sobre o impacto do surgimento da notação coreográfica, modelo publicado por Raoul-Auger Feuillet. Nos distintos aspectos que envolvem a existência da dança no século XVIII, toma como eixo central as novas competências do mestre de dança (como autor, teórico e artista *versus* artesão, vendedor de sua criação, agente participante do mercado editorial, da recepção e da difusão midiática da época), abordando também os desdobramentos dessas mudanças no contexto editorial (venda de coreografia fidedigna em novos formatos de venda e circulação de obras) e social (abertura de canais de criação coletiva com profissionais, de comunicação da comunidade com os mestres de dança, de ampliação das funções sociais do mestre de dança).

Este texto se insere no amplo campo de pesquisa de Marie Glon, que vem se dedicando a propor reflexões sobre as múltiplas intersecções entre as práticas corporais, as práticas de escrita e o poder. Como pesquisadora, participa do laboratório de análise dos discursos e práticas da dança (Université Paris 8), do *Atlas of transitions*, do *Chorégraphies* (Instituto Nacional de História da Arte, voltado para a escrita e o desenho de práticas da dança), além do LACI (Laboratório de antropologia crítica interdisciplinar). Em sua brilhante tese – *Les Lumières Chorégraphiques* (2014)[1] – dá ênfase, entre outros aspectos, ao impacto que a notação coreográfica significou num momento em que o ensino da dança seguia a tradição da imaterialidade documental, fundada na transmissão do conhecimento que, durante séculos, se realizava de maneira oral. E dentro desta perspectiva, avalia o processo histórico do desenvolvimento de ensaios de notações coreográficas, tanto como elaboração de ferramenta pedagógica quanto como transformação da atividade da dança em práticas concomitantes, intelectual efísica.

Raquel Aranha[2]

[1] *Les Lumières Chorégraphiques – Le maîtres de danse européens au coeur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, Tese de Doutorado: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014.

[2] Violinista, bandolinista e Doutora em Música (UNICAMP/SP). Estudou violino barroco na Holanda e dança barroca na França, e vem se dedicando à pesquisa sobre os balés de ação de J. G. Noverre (1727-1810), e seus desdobramentos nos balés-pantomimos de Portugal, no século XVIII. Co-coordena o grupo de pesquisa: Sentidos do Barroco: outras direções, outras lógicas e outros gestos (CNPq/PUCSP).

O impacto da "Coreografia" sobre os mestres de dança (século XVIII)[3]

Marie Glon[4]

A dança, tanto atualmente quanto no Antigo Regime, está essencialmente imersa na oralidade: ela é criada, transmitida, memorizada de um modo principalmente "corporal", por imitação, empatia ou a partir das indicações verbais dadas por um artista ou professor. Um momento da história da dança ocidental, no entanto, nos convida a considerar o impacto da representação gráfica da dança: o século XVIII assiste à propagação das danças "registradas em papel" pelos mestres de dança. Para isso, estes recorrem ao sistema de escrita apresentado em uma obra do mestre de dança Raoul-Auger Feuillet[5]: *Coreografia, ou a arte de descrever a dança por meio de caracteres, figuras e signos demonstrativos* (Paris, 1700). Esses novos impressos suscitam uma verdadeira reconfiguração das competências próprias aos mestres de dança, que inventam novas maneiras de pensar e praticar suaarte.

Danças gravadas: o crescimento dos impressos "coreográficos"

O título da obra de Raoul-Auger Feuillet, mencionado acima, dá ao vocabulário francês uma nova palavra: "coreografia". Durante todo o século XVIII, o termo (união das palavras gregas que significam "dança" e "escrever") se refere à arte de "escrever", de "descrever" ou de "traçar" danças sobre o papel[6]. Quanto às danças que serão impressas em papel, uma das expressões usadas para designá-las é a de "danças gravadas". O impressor deve, de fato, gravá-las em placas de cobre, como geralmente são feitas as imagens, pois não se escreve em Coreografia com caracteres alfabéticos: uma dança gravada é uma sequência de páginas (normalmente entre cinco e oito), representando o palco ou a sala de dança vista de cima (fig. 1). No alto de cada página se encontra a

---

[3] Texto original: "Ce qui la Chorégraphie fait aux maître de danse (XVIIIe siècle)" (págs. 57 - 64). In.: CAIRN. INFO: chercher, repérer, avancer. Le Corps dansant: Corps 2009/2 (No 7). Éditeur: Dilecta.Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-2.htm>.

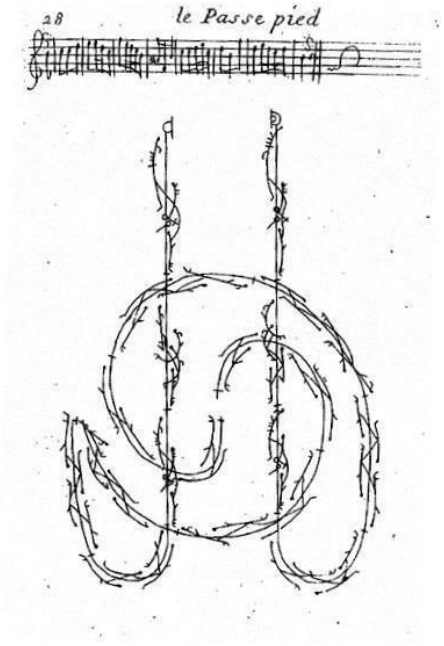
[4] É professora de dança na Universidade de Lille (Centro de Estudos de Artes Contemporâneas).

[5] Em 1704, um outro mestre de dança, Pierre Beauchamp, processou Feuillet acusando-o de ter "roubado" sua invenção. Em julho de 1704, o conselho do rei reconheceu que Beauchamp estava na origem desse método de escrita, mas autorizou Feuillet a continuar publicando danças em Coreografia (os arquivos do processo estão conservados nos Arquivos Nacionais).

[6] Neste artigo, utilizaremos o termo "Coreografia" no sentido que assumia no século XVIII.

notação musical da ária sobre a qual a dança deve ser efetuada. O restante da página é investido pelo desenho de um "caminho" que representa o trajeto dos dançarinos. Sobre esse "caminho", posicionam-se símbolos, que Feuillet denomina "figuras", de passos e de posições, sobre os quais são gravados o que Feuillet chama de "sinais", indicando diferentes ações: dobrar, elevar, saltar, cabriolar, deslizar, tombar, girar... Cada página aparece como uma elegante composição gráfica: pode-se pensar que tais objetos exerciam uma sedução que certamente contribuiu para o sucesso da Coreografia.

Fig. 1



Feuillet R.-A. 1709, *Recueil de dances composées par M. Pecour* (Coletânea de danças compostas pelo Sr. Pecour), Paris.

E podemos, de fato, falar em sucesso: ao longo de todo o século[7], a Coreografia foi utilizada em documentos manuscritos e em muitos impressos. Na França, Feuillet é o primeiro a publicá-los e vendê-los (exclusividade reservada por um privilégio régio). Após sua morte, em 1710, seu sucessor Dézais retoma a atividade; alguns anos mais tarde, outros mestres franceses começam a publicar danças. Mas podemos encontrar igualmente utilizações da Coreografia na Inglaterra, Alemanha, Itália... As danças

[7] No século XIX, ainda se veem utilizações da Coreografia de Feuillet, mas de uma outra forma e com objetivos diferentes.

gravadas são publicadas em forma de brochuras (fig. 2) ou reunidas em coletâneas (fig. 3). Francine Lancelot[8] inventariou 539 danças escritas em Coreografia no período de 1700-1790, embora tenha contado apenas as danças compostas por franceses e tenha excluído todas as contradanças escritas a partir de uma Coreografia simplificada. Esta soma impressionante atesta que a Coreografia soube criar sua área de recepção (Chartier, 1998) e engendrar novos usos: encontrou rapidamente o interesse dos mestres de dança e incitou-os a se lançarem em verdadeiros projetos editoriais.

Fig. 2

L'Allemande
DANCE NOUVELLE
DE LA COMPOSITION DE MONS.R PECOUR
ctionnaire des menus plaisirs du Roy, et
ompositeur des Balets de l'Academie
oyale de Musique de Paris.
et mise au jour
Par M.r FEUILLET M.e de Dance
Autheur de la Chorigraphie
se vend 15 s.
A PARIS.
e le Sieur FEUILLET Rue de Bussy Fau-
rg Saint Germain a la Cour Imperiale
avec privilège du Roi.
1702.

Feuillet R.-A. 1702, *L'Allemande*, Paris.

[8] Bailarina, coreógrafa e pesquisadora francesa (1929-2003), que revelou ao público o patrimônio da dança dos séculos XVII e XVIII e fundou a companhia *Ris et Danceries*, especializada nesse repertório.

Fig. 3

VIII.me RECUEIL
DE
DANSES
POUR L'ANNÉE
1710.
Recüeillies
et mises au Jour
PAR M.r FEÜILLET
M.e DE DANSE.
Se vend 30.s broché
Et 40.s relié en veau
A PARIS
Chez l'Auteur, Rüe de Bussy
Fauxbourg Saint Germain
AVEC PRIVILEGE DU ROY. 1709.

Feuillet R.-A. 1709, *VIIIe Recüeil de danses pour l'année 1710* (8ª Coletânea de danças para o ano de 1710), Paris.

O mestre de dança no centro de um fenômeno editorial: um estatuto a definir

A maior parte das coletâneas de danças gravadas indica o nome da pessoa que escreveu e mandou gravar as danças, geralmente identificada como "mestre de dançar" ou, mais frequentemente, "mestre de dança"[9] (duas expressões que, na linguagem corrente do fim do século XVII e início do XVIII, parecem ser utilizadas de maneira relativamente indiferenciada). No entanto, nada nesta denominação implica *a priori* uma atividade no plano da teoria ou da escrita, como lembra com modéstia (ou vaidade) Hugues Bonnefond, que assina como "Tanz-Meister" uma obra derivada da *Coreografia, ou a arte de descrever a dança* (publicada na Alemanha em 1705, em alemão e francês): "Um Mestre de Dança raramente é um grande doutor, a não ser em cabrioles. [...] É a primeira vez que eu coloco a pena na mão" (Bonnefond, 1705). O mestre de dança deve ser simplesmente aquele "que demonstra como dançar" (Furetière, 1690, p. 1240). Assim, ao se lançar na empreitada de "gravar" as danças, Feuillet abre caminho para a ampliação de uma atividade inicialmente centrada nas lições de dança. Pode-se pensar até que ele tenha preferido a expressão "mestre de dança" à expressão "mestre de

[9] NOTA DA TRADUÇÃO: Os termos originais em francês são "*maître à danser*" e "*maître de danse*".

dançar", uma vez que a última, como nos mostra a definição de Furetière, se limita mais claramente ao ato de ensinar.

Como definir o estatuto do mestre de dança inserido no fenômeno da Coreografia? O problema aparece nas coletâneas de danças, ao longo do século, em que se tenta explicar seu papel com as palavras adequadas. A indicação do nome de um mestre de dança numa coletânea publicada não significa que este seja o autor das danças impressas. Ele também não é um impressor-livreiro. O mestre de dança necessita, portanto, inventar e reivindicar um estatuto inédito dentro do mundo dos impressos. Baseando-nos nos objetos provenientes desse fenômeno editorial (obras de Coreografia – isto é, as danças gravadas – ou sobre a Coreografia, especialmente os manuais de leitura), buscaremos delimitar os contornos desse novo estatuto. Trata--se de refletir, por um lado, sobre a competência de escrever a dança e, por outro, sobre a faculdade de conceber e divulgar uma obra sobre adança.

O compositor e o coreógrafo

A página de título de uma dança impressa menciona geralmente dois "autores": o que compôs a dança e o que a "colocou em Coreografia". Assim, Feuillet publica essencialmente danças compostas pelo grande bailarino Pécour. As danças impressas aparecem, assim, como um marco importante no nascimento do estatuto do autor em dança. Na página de título da encadernação ou da coletânea, encontra-
-se o nome do autor da dança, identificado sob o termo "autor" ou, mais frequentemente, "compositor": "nova dança de composição de Mr. Pécour [...], compositor de balés da Academia Real de Música [...]" (Feuillet, 1700, *La Pavanne des saisons*). As expressões "dança de composição de...", "compositor de balé" ou "compositor de danças" (que se referem a um dos sentidos da palavra "composição", como "produção do intelecto", e são provavelmente emprestadas do campo musical) são, sem dúvida, anteriores à Coreografia. No entanto, as danças impressas contribuem inegavelmente para destacar e para estabelecer o estatuto do compositor de dança. Os prefácios das coletâneas trazem elogios, chamando a atenção do leitor para as qualidades específicas da composição: "Encontraremos nesta coletânea algo para satisfazer os conhecedores da dança; entre outras, duas danças de Monsieur Balon que são belíssimas e das melhores já compostas" (Dezais, 1717). Feuillet insiste na necessida-

de de uma habilidade especial para composição de uma dança, sublinhando que é preciso compor “segundo o gosto que a música exige” (Feuillet, 1700, *La Pavanne des saisons*).

Nada garante, porém, que Pécour ou Balon, compositores de danças, fossem retribuídos quando suas danças eram vendidas por Feuillet e Dezais. Obviamente o personagem central de uma dança impressa – aquele que geralmente se dirige ao leitor no prefácio e que, muitas vezes, é o único mencionado na página de título – é aquele que a escreveu no papel. Ao longo do século, os mestres de dança buscam a maneira de designar essa atividade completamente nova. Feuillet e seus sucessores falam de “gravar”, “pôr no papel”, “atualizar”, “colocar em Coreografia”, “traçar” as danças. Vemos surgir, sobretudo na segunda metade do século, o termo “coreógrafo” para designar a pessoa que se encarrega disso. Feuillet atenta para a dificuldadedatarefa:

> Provavelmente algumas pessoas dirão que demorei para cumprir minha palavra, já que desde a primeira edição de meu livro eu as faço esperar pela obra que agora apresento: mas deixarão de me culpar se considerarem que a maior parte destas danças foram dançadas na Ópera em diferentes momentos, há muitos anos e por diferentes bailarinos e bailarinas, o que me exigiu uma aplicação imensa para compila-las e gravá-las com tanta exatidão como aqui se encontram. (Feuillet, 1704)

Implicitamente, compreende-se a amplitude da tarefa: enquanto uma dança, até então, poderia ser vista unicamente em suas diferentes interpretações, a pessoa que a coloca em Coreografia deveria relatar essas múltiplas ocorrências num só objeto, estabelecendo suas componentes essenciais – diríamos hoje em dia que se deve “definir a obra”, estabelecer a base constante que cada intérprete deverá respeitar para que a dança permaneça identificável. Trata-se, portanto, de uma nova atividade, comparável àquela dos notadores atuais. À época, porém, esta não se apresentava como um ofício autônomo, mas como uma das competências possíveis de um mestre dedança.

Conceber e difundir os escritos em coreografia

A tarefa do mestre de dança, contudo, não termina uma vez que a dança é escrita, pois uma das características mais singulares das danças impressas é que, em muitos muitos casos, nenhum impressor e nenhum livreiro são mencionados na página de

título[10]: é o caso da grande maioria das publicações de Feuillet e Dezais na França e, na Inglaterra, de várias publicações de Pemberton, Siris, Tomlinson, etc. O mestre de dança assume sozinho o conjunto do projeto editorial, desde a sua concepção até a venda das obras[11] (depois de ter recorrido, muito provavelmente, aos serviços de um gravador e feito reproduzir as placas): um papel de grande envergadura que aparece normalmente nas páginas de título das coletâneas de dança sob a referência de que as danças foram "compiladas e editadas"[12] pelo mestre de dança mencionado. A palavra "compilar" refere-se explicitamente à ação de conceber a obra, sua organização, seu planejamento – por exemplo, partindo das danças mais simples às mais complicadas: as danças impressas contribuem, assim, com o desenvolvimento de categorias e de uma classificação das danças. Quanto à expressão "editar", parece referir-se diretamente ao processo de impressão e de publicação: a edição se define como a "ação pela qual se traz à luz [uma obra]" (Furetière, 1690, p. 689).

É assim que Feuillet afirma a noção de "novas danças" e instaura uma publicação do tipo periódico. Em 1702, ele publica uma coletânea de três danças na qual ele anuncia que todos os anos, no início do mês de novembro, ele publicará uma obra do tipo, de maneira que os leitores interessados saibam em qual momento devem procurar pela nova coletânea. Essa relação com o tempo tem implicações consideráveis: a utilização da Coreografia vem inscrever a dança numa periodicidade que, ao que parece, ela nunca conhecera antes[13], valorizando a novidade e parecendo designar as "novas danças" para serem dançadas no decorrer de uma temporada de bailes bem delimitada ("Coletânea de danças para o ano de 1710").

Além disso, Feuillet, depois Dezais, em seguida Gaudrau, etc. dão a essas publicações regulares o aspecto de um jornal: elas geralmente começam por um texto

---

[10] Isso é verdadeiro principalmente na França, particularmente para o período entre 1704 e 1720, marcado por numerosas publicações de danças impressas. Na Inglaterra, o impressor Walsh se encarrega algumas vezes das outras etapas da publicação. No entanto, as iniciativas de mestres de dança que competem com ele nesse nicho testemunham de sua vontade de reafirmar seu lugar central na impressão de danças (Goff e Thorp, 1991).

[11] Não se trata de negar o impacto de outras pessoas potencialmente implicadas: o gravador ao qual o mestre de dança recorre, ou o impressor Michel Brunet, mencionado entre 1700 e 1703 em algumas obras de Feuillet. O fato é que numerosas publicações em Coreografia nada dizem sobre a intervenção de qualquer outra pessoa que não o compositor da dança e o mestre de dança que a escreveu.

[12] NOTA DA TRADUÇÃO: "recueillies et mises au jour".

[13] Esta afirmação merece nuances. Encontramos, por exemplo, na Inglaterra, publicações regulares de "country dances" desde o século XVII. No entanto, sua originalidade, seu caráter "novo" e a excelência de seu autor não são mencionadas: essas características são típicas das danças em Coreografia.

dirigido ao leitor, informando-lhe das próximas publicações. Da mesma forma, elas incitam o leitor a dirigir-se ao mestre de dança que assina a obra para qualquer questão concernente à Coreografia: trata-se visivelmente de criar, pelo viés da escrita, uma comunidade de leitores – e, simultaneamente, de colocar o autor da coletânea na posição de um teórico. O procedimento dos mestres de dança que publicam tais obras se aproxima do de numerosos artesãos que, à mesma época, publicam tratados sobre suas artes, buscando, assim, se afirmar enquanto especialistas.

É o mestre de dança igualmente quem promove sua obra (por exemplo, colocando anúncios na imprensa, como o fazem particularmente os mestres londrinos) e quem a vende em seu domicílio – geralmente o único lugar de venda anunciado por Feuillet ou Dezais, o que também significa que o mestre de dança é capaz de identificar as pessoas interessadas em sua obra e controlar em parte a circulação da mesma[14]. A residência do mestre pode até mesmo se tornar uma espécie de "centro de informações" antes do tempo: Feuillet aponta que ali se pode encontrar "geralmente tudo que há de mais curioso sobre a dança, tanto para baile quanto para o teatro, seja de composição sua ou de M. Pécour, ou mesmo de outros autores dos mais famosos" (Feuillet, 1702).

Feuillet inventa, além disso, uma divulgação de danças baseada não na impressão, mas na escrita manuscrita, propondo uma atividade de composição "sob encomenda": tal prática se torna possível, recorda ele, pelo recurso ao papel, que permite enviar uma dança "numa carta, assim como enviamos uma peça musical" (Feuillet, 1700, *Coreografia*). Ele apresenta assim o projeto: "Os mestres de dança das províncias e das cortes estrangeiras que quiserem possuir balés ou outras danças, sobre qualquer melodia e movimento musical, terão apenas que escrever-me e enviar-me as partituras, e lhes enviarei a dança escrita e composta segundo o gosto que a música demanda, e tudo a um preço razoável" (Feuillet, 1700, *La Pavanne dessaisons*).

A menção ao "preço razoável" nos lembra que a dimensão lucrativa não está ausente dos projetos de edição de danças impressas[15]. Em alguns casos, a carta ao leitor

[14] Agradecemos a Juan Ignacio Vallejos por sua releitura e por ter chamado nossa atenção para as implicações da venda de obras no domicílio do autor.

[15] As pequenas coletâneas anuais são geralmente vendidas ao preço de trinta centavos. Segundo Marcel Marion (1968: 499), em 1715, a remuneração diária de um trabalhador agrícola era em média de 8 a 10 centavos.

ou a dedicatória assume mesmo uma função de publicidade para as aulas do mestre de dança que publica a coletânea. Em Londres, Tomlinson raramente deixa de lembrar, nas páginas de título das danças que manda imprimir e que vende ele mesmo em seu domicílio, que essas danças impressas são concebidas "para uso e aperfeiçoamento de seus alunos" (Tomlinson, 1718), lembrando, assim, sua atividade cotidiana de professor. Em sua obra teórica sobre a dança, fazendo referência à Coreografia, ele chega ao ponto de indicar os preços de suas aulas (Tomlinson, 1735).

Conceber uma obra é, portanto, no caso das danças impressas, encontrar uma forma, um plano, uma periodicidade, uma maneira específica de se dirigir ao leitor e de apresentar seu autor. Divulgar essa obra é promovê-la, criar novos lugares e redes de circulação e mesmo novas práticas comerciais. A competência do mestre de dança se estende, assim, a todas essas atividades. Desta forma, ele instaura novos modos de existência para a dança, para além da aula de dança, do baile ou do espetáculo.

Ler, discutir, melhorar a coreografia: a criação coletiva

Pode-se pensar, porém, que as danças impressas prejudicam os mestres de dança que vivem de suas aulas: qual seria sua utilidade se podemos abrir mão deles para aprender as danças? De fato, Feuillet indica que a Coreografia é uma ferramenta com a qual "aprende-se facilmente sozinho todos os tipos de danças" (Feuillet, 1700). Ao longo do século, os comentários e alertas de mestres de dança revelam seu temor de ver seu papel rejeitado. Mas é preciso considerar o fato de que as danças impressas reservam a eles, paradoxalmente, um lugar preponderante: a dança escrita registra o conteúdo de uma dança, mas não ensina a arte de dançar, a postura, etc. Ela indica um *plié*, um *élevé*, um giro..., mas não diz "como" fazê-lo – o que permanece sendo o trabalho do mestre, como observa Weaver no prefácio de sua tradução da *Coreografia ou a arte de descrever a dança*. É possível, portanto, ver as danças escritas como uma ferramenta "para um maior incentivo à dança", como propõe Tomlinson (1718), estimulando o papel da dança na sociedade.

Mais ainda, a despeito das exortações de Feuillet – "aprende-se a Coreografia mais facilmente do que se pensa, e posso assegurar que qualquer tipo de pessoa pode aprendê-la em pouquíssimo tempo, ainda que se dedique pouco" (Feuillet, 1702) – a Coreografia parece ser utilizada, principalmente, pelos mestres de dança: para além

daqueles que, com a Coreografia, se põem a escrever e publicar obras, existe toda a comunidade de mestres que vão *ler* danças em Coreografia. Muitas publicações sobre a Coreografia se dirigem explicitamente a esse público bem informado (Siris, 1706): longe de substituir os mestres de dança, as danças impressas se mostram como uma ferramenta, permitindo-lhes aumentar o número de danças que podem ensinar. Elas lhes oferecem, além da possibilidade de se posicionar enquanto especialistas, detentores de um saber raro, que o domínio da Coreografia se apresente como uma competência distintiva dos mestres de dança. Nesse sentido, é impressionante constatar que, pela primeira vez, um saber da dança é considerado como um saber de ofício, que se insere na *Enciclopédia* de Diderot e d'Alambert ou nos dicionários de artes e ofícios, entre um artigo sobre as técnicas dos carpinteiros e outro sobre a arte de fazer cidra. Esse saber, aliás, por vezes tomou ares de um segredo de ofício, zelosamente guardado por certos mestres de dança. Outros, ao contrário, instauram uma nova prática de ensino ao proporem lições de leitura da Coreografia.

Esse saber de ofício suscita imediatamente vários intercâmbios entre os mestres de dança. Primeiramente, trocas *sobre* a Coreografia: discussões por escritos interpostos, propostas de melhoramentos da Coreografia, traduções, etc, fazem da Coreografia um verdadeiro campo de trabalho coletivo em escala europeia. Mas vários escritos "em Coreografia" circulam igualmente: as danças viajam, seja "numa carta", como propôs Feuillet, seja na bagagem de numerosos bailarinos que nessa época circulam de um país a outro. A Coreografia se torna para os mestres de dança uma espécie de linguagem comum, que lhes permite, ao longo de todo o século, apreciar à distância o trabalho uns dos outros, e cria condições para um "debate público", ao mesmo tempo, representativo do espírito Iluminista e próprio da dança. Fosse para criticar, difundir, discutir ou estender o trabalho de outros, os mestres de dança que publicavam danças impressas visivelmente gostavam de reivindicar seu pertencimento a uma mesma comunidade de ofício e a uma história compartilhada, fundadora de uma identidade social (ver, por exemplo, o prefácio de Pemberton, 1711).

Dado o impacto da Coreografia, podemos certamente nos assustar ao constatar que essa palavra mudou consideravelmente de sentido: a partir do século XIX e até a atualidade, o "coreógrafo" não é mais aquele que escreve, mas ao contrário, aquele que compõe. A "coreografia" não é mais "a arte de descrever a dança", mas a atividade que

consiste em criar balés... Esta transformação sinaliza uma porosidade entre o ato de compor uma dança e o de escrevê-la, o que aponta, sem dúvida, para a dimensão criativa da Coreografia. Mas tal migração nos lembra, sobretudo, que os ofícios, as competências e os estatutos não são fixos de uma vez por todas, especialmente no mundo da dança: eles são perpetuamente reinventados por novas práticas, pela consideração de conhecimentos "anexos" que se tornam fundamentais, pela afirmação de saberes até então inexplorados. Assim, uma reflexão coletiva movimenta o meio da dança nesse momento, em torno da criação de um "referencial" para o ofício do bailarino: como delimitar o leque impressionante de atividades e competências que envolvem tal ofício? É preciso criar um referencial específico para o ofício de "notador" ou considerar que o domínio de um sistema de escritura do movimento é uma das competências possíveis de um dançarino?[16] Um debate que ecoa com a intensa atividade de mestres de dança que, ao longo do século XVIII, (re)inventam seu ofício investindo em novos territórios.

Referências

Bonnefond H. 1705, *Abregée des principes de la dance tirée des meileurs maitres de l'art*, Braunschweig und Wolffenbüttel, reproduit dans Schroedter S., Mourey M.-T., Bennet G. 2008, *Barocktanz*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.

Chartier R. 1998, *Au bord de la falaise*, Paris, Albin Michel.[17]

Dezais 1717, *XV*e *Recueil de danses pour l'année 1717*, Paris.

Dezais 1720, *XVIII*e *Recueil de dances pour l'année 1720*, Paris.

Feuillet R.-A. 1700, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la dance par caractères, figures et signes desmonstratifs*, Paris.

Feuillet R.-A. 1700, *La Pavanne des saisons*, Paris, Brunet.

Feuillet R.-A. 1702, *I*er *Recüeil de danses de bal pour l'année 1703*, Paris, Brunet.

Feuillet R.-A. 1704, *Recüeil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de M. Pecour*, Paris.

Feuillet R.-A. 1709, *VII*e *Recüeil de dances pour l'année 1709,* Paris.

[16] Agradecemos a Laetitia Doat, a quem de uma maneira geral este artigo deve muito, por ter feito parte dos debates sobre o lugar do notador neste referencial.

[17] Nota da tradução : Há uma edição traduzida para o português - Chartier R. 2002, *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS.

Furetière A. 1690, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. & R. Leers.

Goff M., Thorp J. 1991, “Partners or Rivals? Some Publishers of Dance Notations in England 1706-1740”, dans Inglehearn M. (éd.), *The Marriage of Music and Dance*, London, National Early Music Association, pp. 1-13.

Lancelot F. 1996, *La Belle dance*, Paris, Van Dieren.

Marion M. 1968, *Dictionnaire des institutions de la France aux XVII*e *et XVIII*e *siècles* (1923), Manchester, Ayer publishing.

Pemberton E. 1711, *Essay for the Further Improvement of Dancing*, Londres, Walsh & Hare.

Siris P. 1706, *The Art of Dancing*, Londres.

Tomlinson K. 1718, *The Prince Eugene*, Londres.

Tomlinson K. 1735, *The Art of Dancing*, Londres.

Eixo 2: Teorias da Dança

Este é um texto escrito há 25 anos (1995), que marcou a sua época. Ele sustenta que a História pode ser coreografada, isto é, que a História é da ordem do movimento. Não à toa, se chama *Choreographing History* (*Coreografando a História*), o mesmo título do livro, do qual é o primeiro capítulo.

Susan Leigh Foster editou o livro e escreveu esse texto. Escreveu e editou também vários outros, como **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance** (1986), **Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire** (1996), **Dances that Describe Itself: The Improvised choreography of Richard Bull** (2003) e **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance** (2011).

Coreógrafa, bailarina, acadêmica. É assim que ela se apresenta no seu site (http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/index.html), e é da contaminação entre os seus três campos de atuação que nasce o seu entendimento de que o historiador, quando escreve, necessita materializar o movimento na superfície plana e bidimensional da página; precisa fazer pulsar a energia dos corpos que descreve, sejam corpos existentes no presente ou no passado. Ou seja, argumenta que a escrita do historiador deve, necessariamente, ser corpórea.

Pleiteia que o corpo de quem está escrevendo, o corpo de quem escreveu o que se está lendo, e os corpos sobre os quais aquilo foi escrito, todos esses corpos não observam a História à distância, porque estão intimamente enredados com o que já aconteceu, está acontecendo, e irá acontecer, uma vez que os tempos se enlaçam. Afinal, é com o que se sabe ou não se sabe do que ocorreu que se lê o que acontece agora e se gesta o olhar para o que ainda não se encontrou.

A necessidade de conhecer uma proposta de que o texto histórico deve encenar o que descreve, e que essa escolha em nada interfere no seu rigor teórico, tem, sobretudo, a função de contribuir com a reflexão sobre a relação da teoria com a prática, destacando a importância de sempre buscar pelo que já foi escrito/feito para poder situar as discussões do presente e seguir para o futuro. Conhecer o que já foi feito adensa e especializa o olhar crítico, fundamental e indispensável para irrigar o diálogo que fortalece um campo de conhecimento.

Helena Katz[1]

[1] Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Exerceu a função de crítica de dança por 40 anos. Desenvolve, em parceria com a Profa. Christine Greine, a Teoria Corpomídia, na qual realiza uma nova etapa, com o projeto de pesquisa "Corpo, comunicação, política e tecnologia: os novos hábitos cognitivos regulam as formas devida".

Coreografando a História: uma Introdução para Corpos em Movimento[2]

Susan Leigh Foster[3]

Manifesto para Corpos Mortos e em Movimento[4]

Sentado nesta cadeira, torcendo-me para afastar dores, defeitos, leves tensões que reverberam no pescoço e no quadril, olhando sem foco para algum lugar entre aqui e os objetos mais próximos, virando-me de novo, ouvindo meu estômago roncar, o relógio bater, trocando de posição, me esticando, acomodando, virando - eu sou um corpo escrevendo. Eu sou uma escrita corpórea.[5] **Costumávamos fingir que o corpo não estava envolvido, que permanecia mudo e imóvel, enquanto a mente pensava. Nós até imaginávamos que o pensamento, uma vez concebido, se transferisse sem esforço para a página, através de um corpo cujo papel natural de instrumento facilitava o mover da caneta. Hoje, sabemos que a cafeína que ingerimos se transforma no ácido do pensamento que o corpo excreta, gravando ideias na página. Hoje, sabemos que o corpo não pode ser tomado como algo garantido, não pode ser tomado como algo sério, o corpo não pode ser tomado**.[6]

Um corpo, sentado escrevendo, ou andando e pensando, ou andando e conversando, ou correndo gritando, é uma escrita corpórea. Seus hábitos e posturas, seus gestos e expressões, todas as ações de suas diversas regiões, áreas e partes - todas emergem de práticas culturais, verbais ou não, que constroem significado corpóreo. Cada um dos movimentos do corpo, como em todas as escritas, traça o aspecto físico do

---

[2] Texto original: "An introduction to Moving Bodies: Coreographing History" (págs. 3 - 21). In: Choreographing History. Edited by Susan Leigh Foster. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

[3] Susan Leigh Foster é coreógrafa e pesquisadora. Professora no Departamento de Artes e Culturas do Mundo/Dança em UCLA.

[4] Nota da tradução (N.T): As traduções de nomes de livros, exceto nos casos em que se apontam as edições em português ou se fornecem os dados bibliográficos, são todas traduções livres.

[5] Roland Barthes colocou em consideração essa abordagem da escrita corpórea de maneira mais palpável, através de sua atenção às circunstâncias físicas que envolviam a sua própria profissão de escritor - a organização de sua mesa, suas rotinas diárias etc. - em sua autobiografia *Roland Barthes por Roland Barthes*, e também em sua brilhante análise do teatro de bonecos de Bunraku, aparecendo tanto em *Image, Music, Text* quanto em *Empire of Signs*. Naquele ensaio, que abordo na segunda seção deste capítulo, ele argumenta que os gestos dramáticos dos bonecos, as manipulações pragmáticas dos marioneteiros e as vociferações hiperbólicas do cantor podem ser consideradas uma forma de escrita.

[6] A autora faz um jogo de palavras e sentidos que não pode ser traduzido: "the body cannot be taken for granted, cannot be taken seriously, cannot be taken." (N.T)

movimento assim como uma série de referências a eventos e entidades conceituais. Construída a partir de incontáveis e reiterados encontros com outros corpos, a escrita de cada corpo mantém uma relação não-natural entre sua fisicalidade e sua referencialidade. Cada corpo estabelece esta relação entre fisicalidade e significado juntamente com as ações físicas e as descrições verbais dos corpos que se movem ao seu lado. Essa relação entre o físico e o conceitual não é apenas não-natural, mas também impermanente. Ela muda, se transforma, se refunda a cada novo encontro.

O joelho de hoje, que estala, não é o mesmo joelho de ontem, correndo, subindo a colina. O modo como nos dirigimos para aquele joelho, tanto no uso de uma metáfora quanto em qualquer tentativa de nomear ou descrever o joelho, já pressupõe identidades dadas para mão e joelho. Porém, durante a sua interação, as identidades para mão e joelho são modificadas. Juntas, elas descobrem que o joelho parece ou soa diferente, que a mão parece mais velha ou mais seca do que ontem. Comparações entre joelhos do passado e joelhos presentes fornecem algum senso de continuidade, mas a memória também não é confiável. Foi há um ano que o joelho começou a estalar dessa maneira? Parou de fazer barulho durante a corrida ou após o alongamento? Por que é que doeu ontem e hoje está bem?

O corpo nunca é apenas o que a gente acha que ele é (*os dançarinos prestam atenção a essa diferença*). Ilusório, sempre em movimento, o corpo, na melhor das hipóteses, *se parece* a algo, mas não *é* nunca exatamente esse algo. Assim, as metáforas que aludem a ele, enunciadas na fala ou no movimento, são o que dá ao corpo a substância mais tangível que possui.

Coleções organizadas dessas metáforas, estabelecidas como as diversas disciplinas que examinam, disciplinam, instruem e cultivam o corpo, aparentam permanência do e para o corpo[7]. Seus regimes de observação e de exercício, extremamente repetitivos, tentam fundamentar constantes físicas. Após milhares de flexões, *pliés* e exames Papanicolau, o corpo parece ter uma estrutura clara, características consistentes, funções identificáveis. Se estivermos dispostos a ignorar todas as sutis discrepâncias e a defender a média das estatísticas, quase que podemos

[7] Os estudos de Michel Foucault sobre o corpo, inscritos pelos sistemas de significado penal, médico e sexual, geraram uma literatura substancial que investiga os mecanismos culturais pelos quais o corpo é regulado.

acreditar em um corpo que obedece às leis da natureza. Mas, subitamente, ele faz algo maravilhosamente estranho: ele cede, revela-se ou, de algum modo, rompe os limites do que até então era concebível.

Isso não quer dizer que os últimos gestos imprevisíveis do corpo ocorram para além do mundo da escrita. Pelo contrário, seus modos de se apresentar mais recentes só podem ser apreendidos como *bricolagens* de movimentos existentes. Uma facilidade repentina, em determinado feito físico, figura como o produto de esforços disciplinares experimentados para tornar o corpo mais rápido, mais forte, mais longo e mais hábil. O início de uma doença sinaliza hábitos nocivos à saúde, repressão psicológica ou um processo de limpeza. Qualquer nova sensação sexual é emitida a partir de um *sensorium* expandido, não-alternativo. Essas novas escritas, ao mesmo tempo que atraem as percepções com sua inventividade cativante, recalibram, ao invés de destruir, a semiose corporal.

Como escrever uma história dessa escrita corpórea, esse corpo que só podemos conhecer através de sua escrita? Como descobrir o que ele fez, e depois descrever suas ações em palavras? **Impossível. Muito selvagem, muito caótico, muito insignificante. Sumidos, desaparecidos, evaporados no ar mais fino, os hábitos e idiossincrasias do corpo – incluindo as práticas que o codificam e o regimentam – deixam apenas os mais díspares vestígios residuais. E qualquer resíduo deixado para trás repousa em formas fragmentadas dentro de domínios discursivos adjacentes**. *Ainda assim, pode ser mais fácil escrever a história desse corpo que escreve do que daquele corpo que move a caneta. Afinal, o corpo que move a caneta carrega apenas o significado mais leve de uma robótica inadequada, o aparelho que falha em executar a vontade damente*.

Que rastros marcadores do seu movimento pode a escrita corpórea ter deixado? Mas, antes, de quais corpos-que-escrevem falamos? corpos empoderados? corpos escravizados? corpos dóceis? corpos rebeldes? corpos escuros? corpos pálidos? corpos exóticos? corpos virtuosos? corpos femininos? corpos masculinos? corpos triunfantes? corpos desaparecidos? Todos estes gêneros de corpos começaram seus dias movendo-se, fazendo o que aprenderam a fazer: carregar, escalar, ficar em pé, sentar, cumprimentar, comer, vestir, dormir, tocar, trabalhar, lutar. Essas atividades cotidianas

– não apenas a assinatura de um decreto, a agitação do batalhão em ação, a pose para uma pintura, não só o corpo a apodrecer, vertendo pus, espumando pela boca –, os mundanos e os gestos minúsculos desses corpos, tudo isso teve a sua importância. Essas "técnicas do corpo", como nomeado por Marcel Mauss e por John Bulwer antes dele, tiveram significado no modo como se padronizavam e no modo como se relacionavam. Cada corpo executou ações como essas em um estilo, ao mesmo tempo, único e compartilhado. O movimento de cada corpo evidenciou uma certa força, tensão, peso, forma, ritmo e fraseado. Cada um manifestou uma estrutura física distinta, da qual alguns atributos foram reiterados em outros corpos. Todas as formas características de um corpo se mover reverberaram em valores estéticos e políticos. A intensidade dessas ressonâncias é o que permite que diversos gêneros de corpos se combinem.

No entanto, os movimentos de cada corpo, ao longo do dia, fazem parte da estrutura de significado que também confere brilho a qualquer ação corporal extravagante ou espetacular. Tais padrões cotidianos de movimento fazem a sedução e o encarceramento, a histeria e o massacre, a padronização e a recriação se materializarem de formas distintas. O corpo que escreve no constante brotar de sua significação oferece nuances de significado que fazem a diferença. O corpo que escreve ajuda a explicar o olhar desabitado do homem negro na delegacia de policiais brancos, os ombros erguidos e os lábios franzidos da mulher rica que passa pela família dos sem-teto, os quadris agitados e as sobrancelhas arqueadas dos gays quando um casal hétero entra no bar, a postura rígida e a testa franzida da mulher solteira esperando no ponto de ônibus, ao lado de um canteiro de obras. Ou, dito de outra forma: o corpo que escreve ajuda a explicar o olhar vazio do homem negro na delegacia de policiais brancos, o olhar vazio da mulher rica passando pela família dos sem-teto, o olhar vazio de gays quando um casal hétero entra no bar, o olhar vazio da mulher solteira esperando no ponto de ônibus, ao lado do canteiro de obras. Cada enunciado do corpo em um determinado momento deve ser lido em relação à inscrição que, juntamente a várias outras, ele continuamente produz. Um olhar vazio não significa a mesma coisa para todos os corpos em todos os contextos.

Como chegar a uma estrutura de significados do movimento referenciada em qualquer passado ou lugar? Alguns movimentos cotidianos do corpo podem ter sido

registrados de várias formas em manuais – cerimoniais, religiosos, educativos, sociais, amorosos, corretivos, marciais – que instruem o corpo, ou em figuras que o retratam, ou em referências literárias ou mitológicas à sua constituição e hábitos.[8] Em seus movimentos, corpos do passado também se esfregavam ou se moviam ao lado de construções geológicas e arquitetônicas, músicas, roupas e decoração interior... cujos vestígios materiais deixaram mais indicações sobre estas disposições dos corpos. Na medida em que quaisquer escritos do corpo convidavam à sua medição, permanecem os documentos das disciplinas de cálculo que tratam da composição gramatical do corpo – seu tamanho, sua estrutura, sua posição de composição e química – que nos dizem algo de quão em forma o corpo estava.

Estes diversos tipos de registros parciais permanecem. Eles documentam o encontro entre os corpos e algumas das estruturas discursivas e institucionais que, de diferentes maneiras, os tocavam, operavam sobre e através deles. Estes documentos descrevem versões idealizadas de corpos - como um corpo deveria ser visto, como deveria atuar, apresentar-se, como era esperado que se submetesse. Ou registram o que não era óbvio, detalhes do comportamento corporal construído para particularizar, em contraste com aqueles evidentes. Por vezes, eles refletem padrões de desvio corporal em relação ao que seria esperado, padrões irônicos, inflamatórios, invertidos ou pervertidos. A despeito das visões sobre estes corpos, os documentos nunca produzem uma figura material única, integral e isolável. Ao invés disso, eles preenchem o estoque de um depósito de antiguidades com fragmentos de movimentos corporais espalhados na paisagem cultural.

Uma historiadora dos corpos aborda esses traços fragmentados, com o peito inflado, um sinal (no Ocidente, digamos, desde o século XVIII) de que seu próprio corpo está procurando – desejando encontrar – o corpo já desaparecido, cujos movimentos o produziram. Sim, a historiadora ou historiador também têm corpo, sexo, gênero, sexualidade, cor da pele. E esse corpo tem um passado, mais ou menos privilegiado, mais ou menos restrito. O corpo deste ou desta historiadora quer se associar com os corpos mortos, quer saber deles: como se deve mover entre essas coisas, nesses padrões, dese-

[8] Ver *As Técnicas do Corpo*[8], de Marcel Mauss, e os tratados *Chirologia* e *Chironomia*,[8] de John Bulwer (1654), cujo significado é abordado por Stephen Greenblatt em seu capítulo escrito para este livro.

jando essas habilidades, sendo contemplado a partir desses pontos de vista? Movendo-se ou sendo movida por esses outros corpos? O corpo de um historiador deseja habitar esses corpos desaparecidos por razões específicas. Ele quer saber onde esse corpo fica, como chegou a estar onde ficou, quais poderiam ter sido as suas possibilidades de movimentação. Ele quer que esses cadáveres ajudem a decifrar as próprias condições atuais e a encenar algumas possibilidades futuras.

Para esse fim, os corpos dos historiadores percorrem os corredores de arquivos e documentação, inclinando-se na direção de certos domínios discursivos, afastando-se de outros. Sim, a produção da história é um esforço físico. Requer uma alta tolerância para sentar-se e ler, para mover-se lenta e silenciosamente entre outros corpos que também se sentam pacientemente, detendo-se alternadamente entre as evidências do arquivo e as fantasias que estas geram. Essa prática física causa cãibra nos dedos, gera espirros e estrabismo.

Ao longo deste processo, as técnicas de corpo dos historiadores – suas práticas passadas de ver ou participar de experiências centradas no corpo – nutrem o horizonte das motivações que orientam a seleção de documentos específicos. O corpo de uma historiadora é atraído pelo trabalho doméstico e pela panóplia de práticas sexuais. O de outra, responde à etiqueta, moda e dança, mas ignora o treinamento para esportes e militar. Outro, foca em questões sobre educação física, anatomia e medicina, mas evita representações do corpo na pintura; outro, se interessa pela caça ou pela elaboração de instrumentos musicais, que convivem com práticas de publicação pornográfica. Outro, procura excesso de gestos em locais altamente contidos. Uma procura repetições físicas; outro, busca por exageros; outro, por ações desafiadoras. Quaisquer que sejam os tipos e quantidades de referências corporais, em qualquer constelação de práticas, eles produzirão versões de corpos históricos, cuja relação um com o outro é determinada tanto pela história do corpo do historiador quanto pelas épocas querepresentam.

Ao avaliar todos esses fragmentos de corpos do passado, a experiência corporal de um historiador e as suas concepções de corpo continuam a intervir. Esses corpos do passado eram "mais gordos", "menos expandidos no espaço", "mais contidos pelo vestuário" do que os nossos. Eles toleravam "mais dor", viviam com "mais sujeira". O "tornozelo era mais sexy", o "rosto demonstrava menos", a "preferência pelo equilíbrio vertical era mais pronunciada" do que em nosso tempo. Eles "cheiravam" ou “bar-

beavam-se" ou "se cobriam" de uma maneira diferente. Eles "suportaram mais", "esforçaram-se mais", "aguentaram com mais resistência". Até o espaço "entre" os corpos e os códigos para "tocar" e "ser tocado" eram sinalizados de formas diferentes das de hoje.

Essas comparações refletem não apenas uma familiaridade com as corpo-realidades, mas também a interpretação do historiador dos significados político, social, sexual e estético delas. Quaisquer das características e movimentos do corpo - o espaço que ocupa, seu tamanho e disposição, a lentidão, rapidez ou força com que viaja, toda a fisicalidade de um corpo - reverberam com esse significado cultural duas vezes: as ações físicas incorporavam esses valores quando o corpo estava vivo e em boa saúde; qualquer que fosse o aparato documental que registrava suas ações as reavaliava ao reinscrever o impacto semiótico do corpo.

Mas se esses corpos do passado incorporam as predileções corporais de um historiador, seus valores políticos e estéticos, eles também são moldados pelas restrições formais impostas pela disciplina da história.[9] Os corpos dos historiadores foram treinados para escrever história. Eles leram extensivamente os tomos que compõem o discurso da história e, neles, aprenderam como se manter sem se misturar, de modo a poder selecionar informações, avaliar sua veracidade e formular a sua apresentação de acordo com as expectativas gerais da pesquisa histórica. A partir desse lugar mais distanciado, eles trabalham no sentido de moldar uma forma genérica para os corpos históricos, buscando uma certa consistência, lógica e continuidade, em relação às muitas e diferentes inferências de que são compostos. Eles também escutaram as vozes autorais presentes nas histórias, vozes que se esforçam para tornar- se sólidas, como se fossem falar com certeza transcendental. Destas vozes, eles aprenderam que os pronunciamentos sobre o passado devem ser emitidos em tons seguros e imparciais. Eles deduziram que os corpos dos historiadores não deveriam se afiliar a seus objetos de estudo nem a outros historiadores que, como eles, também trabalham sobre os segredos do passado. Ao invés disso, as vozes das histórias passadas ensinam a prática da quietude, um tipo de quietude que se espalha pelo tempo e espaço, uma quietude que se disfarça

[9] Natalie Zemon Davis introduz este tema em seu artigo intitulado "*History's Two Bodies*" ("Dois corpos da história"), que serviu de inspiração para este ensaio. Em *A Escrita da História*, Michel de Certeau fornece uma descrição eloquente e muito mais detalhada sobre o treinamento disciplinar do historiador. Veja, especialmente, seu capítulo intitulado "*A Operação Historiográfica*".

de onisciência. Depurando-se, modestamente, os historiadores realizam sua transformação em um sujeito universal, que pode falar por todos.

Mas corpos mortos não favorecem essa estática. Eles produzem uma agitação das imagens a partir das quais foram criados, imagens assimiladas e projetadas, uma espécie de agitação que conecta corpos do passado e corpos presentes.[10] Essa filiação, baseada em uma espécie de empatia cinestésica[11] entre os corpos vivos e os corpos mortos e imaginados, não goza de status relevante fora do mundo da escrita.[12] Não possui uma autoridade orgânica; não oferece validação final para os sentimentos. Mas é repleta de vitalidade física e abraça a preocupação com os seres que vivem e viveram. Uma vez que o corpo do historiador reconhece valor e significado na cinestesia, não pode desconsiderar a ação física dos corpos do passado que começou asentir.

Fechando levemente as pálpebras, alguns corpos vagamente começam a aparecer: olhando, agarrando-se, correndo amedrontados, erguendo-se estoicamente, caindo sentados em desgraça, desabando em atitude desafiadora, gesticulando de modo sedutor. **Nesse espaço onírico que reúne reconstruções filmadas ou performadas do passado, imagens visuais do passado e referências textuais de corpos do passado, os corpos históricos começam a se solidificar.** *A cabeça se inclina em um ângulo; a caixa*

[10] Minha proposta aqui, para um tipo de relação empática entre o corpo do historiador e os corpos históricos, é inspirada pelo uso complexo do termo "paixão" em *Tango and the Political Economy of Passion* ("Tango e a Economia Política da Paixão"), de Marta Savigliano. Para Savigliano, a paixão é, *ao mesmo tempo*, um evento culturalmente construído, suscetível de mercantilização e exportação, *e* um despertar primordial de sentimentos em resposta a outro.

[11] Quem assiste dança sente empatia cinestésica quando, mesmo estando sentado, por uma 'simulação interna', se sente participando do que está assistindo. Essa abordagem ganhou relevância na dança moderna, com a sua proposição de que o espectador deveria responder diretamente à obra, e não a algum tema ou roteiro. A fonte relevante da empatia cinestésica é o filósofo alemão Theodor Lipps (1851-1914), que desenvolveu o conceito de Einfuhlung (Empatia), a partir de David Hume (1711-1776). (Comentário da versão brasileira)

[12] O conceito de empatia cinestésica é inspirado na concepção de *inner mimicry* (mimetismo interior), do crítico de dança John Martin, elaborada em sua *Introduction to Dance*[12] ("Introdução à Dança"). Martin argumenta que os corpos respondem de maneira proprioceptiva ao ato de dar forma ao fraseado rítmico e aos esforços de tensionamento de outros corpos. Martin propôs essa troca empática entre corpos, a fim de justificar sua concepção de coreografia como uma versão essencializada ou uma versão destilada de sentimentos que, através do mimetismo interior, transfere-se para o corpo e a psique do espectador. Claramente, não estou interessada em racionalizar teorias essencialistas da arte, mas acredito que sentir os sentimentos de outro corpo é um aspecto da experiência diária e artística altamente significativo (e subvalorizado).

torácica muda para o lado; o corpo que escreve escuta e espera enquanto fragmentos de corpos desaparecidos rebrilham e logo desaparecem.

Se os corpos que escrevem exigem uma filiação proprioceptiva entre os corpos do passado e os corpos presentes, eles também exigem a interpretação de seu próprio papel na produção cultural de significado: suas capacidades de expressão, as relações entre corpo e subjetividade que possam articular, a disciplina corporal e a normatização de que forem capazes, as noções de individualidade e sociabilidade que possam oferecer. No entanto, os fatos, conforme documentados em qualquer discurso registrado, não fornecem o significado de um corpo. Eles comprovam a relação causal entre o corpo e as forças culturais que provocam, atiçam e então medem a sua capacidade de resposta. Eles comprovam apenas a reação corporal. Eles distorcem o significado de um corpo e seu rastro. E nem os movimentos do historiador em meio aos fatos é capaz de uni-los, de modo a confeccionar um significado para a postura sincera ou o gesto revelador de um corpo do passado. A construção do significado corporal depende de 'teóricas' (*theorics*) corporais - estruturas de relações por meio das quais os corpos realizam identidades individuais, de gênero, étnicas ou comunitárias.[13]

As *teóricas* (*theorics*)[14] corporais já existem embutidas nas práticas físicas com as quais qualquer corpo de historiador está familiarizado. Cada uma das várias atividades de seu corpo elabora noções de identidade para corpo e pessoa, e elas se combinam com os valores inscritos em outras atividades relacionadas para produzir cenários mais estáveis sobre quem o corpo é em contextos seculares, espetaculares, sagrados ou liminares. Qualquer regime padronizado de treinamento corporal, por exemplo, incorpora, na própria organização de seus exercícios, as metáforas usadas para instruir o corpo, e também nos critérios especificados para sua competência física, um conjunto coerente (ou não tão coerente) de princípios que governam a ação desse regime. Esses princípios, reticulados com conotações estéticas, políticas e de gênero, lançam o corpo

[13] O Oxford English Dictionary identifica dois significados para a palavra arcaica 'theorics': uma, referente ao campo da teoria, e outra, ao campo performativo. Ao ressuscitar esse termo, estou tentando gesticular nas duas direções simultaneamente.

[14] Optamos por traduzir como *teóricas*, em itálico, o termo arcaico utilizado pela autora (*theorics*), conforme ela explica na nota acima, para referir-se a uma teoria que pertence ao mesmo tempo ao campo teórico e ao campo performático. (N.T.)

que os encena em arenas maiores de significado, em que se move ao lado de corpos com sinalizações relacionadas.

Do mesmo modo, existem *teóricas* de significado corporal dedicadas a qualquer outro momento histórico anterior. Circulando em torno e através das partições de qualquer prática estabelecida e reverberando nos interstícios entre práticas distintas, as *teóricas* das práticas corporais, como imagens do corpo histórico, são deduzidas de comparações entre passado e presente, do friccionar de um tipo de documento histórico contra outros. Nos atritos dos encontros entre textos, por exemplo entre aqueles que expressam elogios estéticos, ideias médicas, condutas proscritas ou atividades recreativas, *teóricas* de significação corporal começam a seconsolidar.

Os primeiros reflexos da *teórica* corporal colocam o significado em movimento. Assim como os espaços em que as peças de um quebra-cabeça devem se encaixar, a *teórica* contorna a significação corporal com e entre diferentes práticas corporais. A *teórica* permite a interpolação de evidências de uma prática em que o significado é especificado para outro, em que permaneceu latente, criando, assim, uma identidade para os corpos, que informa uma investigação específica e também a maior variedade de práticas culturais, das quais eles fazem parte.[15] A *teórica* cria maneiras palpáveis pelas quais o movimento de um corpo pode apresentar um significado.

No entanto, nem todos os corpos que escrevem se encaixam nas formas que as *teóricas* lhes conferem. Alguns se esquivam, ou mesmo atacam, quando o historiador os conduz aos seus devidos lugares, resistindo e desafiando o alcance do significado que os deveria conter. Na elaboração da síntese histórica entre corpos do passado e corpos presentes, esses corpos caem em terra de ninguém entre o factual e o esquecido, em que só podem apenas esperar pelas gerações subsequentes de corpos que os possam encontrar.

Faço um gesto no ar, flui uma certa tensão, velocidade e forma através do braço, do punho e da mão. Examino esse movimento e sinto meu torso levantar e se enrijecer enquanto procuro as palavras que descrevem com mais precisão a qualidade e a

[15] Um dos melhores exemplos da capacidade da teoria de permitir ao historiador apreender analogias entre práticas culturais distintas continua sendo o ensaio de Raymond Williams sobre o surgimento do monólogo como uma prática teatral, em *The Sociology of Culture* (“Sociologia da Cultura”).

intenção desse gesto. Repito o movimento, depois sacudo continuamente, forçando uma conversão do movimento em palavras. Uma inspiração repentina, não respiro há muitos segundos. Eu sou um corpo que anseia por uma tradução. **Estarei fixando o movimento, prendendo-o, através desta busca por palavras para anexar a ele? Isso é o que pensávamos quando pensávamos que era o assunto que escrevia. Pensamos que qualquer tentativa de especificar mais do que datas, locais e nomes resultaria na mutilação ou na profanação do movimento do corpo. Nós nos entregamos a elogios românticos à sua evanescência, à efemeridade de sua existência, e festejamos a fantasia de sua absoluta intraduzibilidade.[16] Ou então, e essa é apenas a postura complementar, demos um tapinha na cabeça da estúpida e muda coisa e lhe explicamos, em tons condescendentes e claramente pronunciados, que falaríamos em seu nome, removendo, assim, sua autoridade e imobilizando o seusignificado.**

Uma coisa é imaginar esses corpos do passado, e outra é escrever sobre eles. O sentido de presença transmitido por um corpo em movimento, as idiossincrasias de uma determinada psique, a menor inclinação da cabeça ou o modesto gesto da mão - tudo faz parte de um discurso corpóreo cujo poder e inteligibilidade escapam a uma tradução verbal. Os movimentos dos corpos podem criar um certo tipo de escrita, mas essa escrita não tem uma equivalência verbal muito fácil. Ao começar a escrever um texto histórico, discrepâncias entre o que pode ser movido e o que pode ser escrito exigem dos historiadores outra forma de envolvimento e esforço corporal. Sim, o ato de escrever é um trabalho físico, tornado mais vívido quando o assunto da escrita é um movimento corporal ressuscitado do passado pela imaginação.

Mas interpretar os movimentos dos corpos como variedades de escrita corpórea já é um passo na direção certa. Onde os esforços corporais assumem o status de formas de articulação e representação, seus movimentos adquirem um status e uma função iguais às palavras que os descrevem. O ato de escrever sobre os corpos, portanto, se origina na suposição de que o discurso verbal não pode falar pelo discurso corporal, mas deve entrar em "diálogo" *com* este discurso corporal.[17] O discurso escrito deve

---

[16] June Vail apresenta uma crítica informativa dessa postura típica em *Issues of Style: Four Modes of Journalistic Dance Criticism.* ("Questões de estilo: quatro modos de crítica de dança jornalística").

[17] Em *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others,* ("As Promessas dos Monstros: uma política regenerativa para outros impróprios/desapropriados"), Donna Haraway faz a

reconhecer as capacidades gramaticais, sintáticas e retóricas do discurso do movimento. Ao invés de um ato de explicação verbal, a escrita do texto histórico deve se tornar um processo de interpretação, tradução e reescrita de textos corporais.

Como transpor o que se moveu na direção da escrita? Descrevendo os movimentos dos corpos, a própria escrita deve se mover. Deve colocar em jogo figuras de linguagem e formas de frase e construção de sentenças, que evocam a textura e o tempo dos corpos em movimento. Ela deve também ser habitada por todos os diferentes corpos que participam do processo construtivo de determinar a significação histórica dos corpos. Como poderia a escrita registrar os gestos desses corpos, uns em relação aos outros, o dar e receber peso, o momento de coordenação ou conflito em suas trajetórias no espaço, a forma ou os padrões rítmicos de seu diálogo dançado?

E se os corpos sobre os quais estou escrevendo saltarem da página ou da minha imaginação, não sei qual, e me convidarem para dançar. E se eu seguir e começar a imitar seus movimentos? Enquanto dançamos lado a lado - não a dança eufórica do sujeito que se abandona, não a dança falsamente realizada sem esforços de corpos hiperdisciplinados, mas a dança reflexiva de corpos autocríticos que, apesar disso, encontram na dança a premissa da criatividade corporal e a capacidade de resposta - não estou nem conduzindo nem seguindo. Pareceria que esta dança que estamos fazendo está coreografando a si mesma através de mim e também que estou decidindo o que fazer a seguir. **Os dançarinos geralmente descrevem esse tipo de experiência como o corpo assumindo o controle, como o corpo pensando seus próprios pensamentos... mas isso é tão impreciso quanto inútil; novamente, é apenas o inverso do corpo que empurra a caneta**.

Em algum momento, corpos históricos formados na imaginação e na página escrita podem parecer ganhar vida própria. A investigação histórica se investe de estrutura e energia suficientes para gerar significado e narrar-se a si própria. Seus determinantes representacionais e narrativos, infundidos com a energia de seus autores

distinção entre "falar com" e "falar por" (em nome de) em sua análise dos debates sobre questões ecológicas, nas quais certos eleitores afirmam falar “em nome das” espécies à beira da extinção.

e com a energia de corpos mortos, começam a perambular por conta própria. Quando ocorre essa transformação na natureza da investigação, também ocorre, de modo correspondente, uma redefinição da função autoral: o autor perde a identidade de autoridade orientadora e se vê imerso no processo de realização do projeto. *Isso não é místico; na verdade, é bastante corporal. Mais do que uma transcendência do corpo, é um estado de atenção que nos permite mover-nos com e dentro e através do corpo, à medida em que nos movemos ao lado de outros corpos.*

A transformação na identidade autoral não tem nada em comum com a aparência de uma modesta objetividade que o sujeito universal trabalha para obter. A voz universalista, mesmo que se esforce para não contaminar as evidências, para não negligenciar nenhum ponto de vista, trata o sujeito histórico como um conjunto de fatos. Da mesma forma, a voz sectária, fervorosamente dedicada a retificar alguma visão geral e a expor ativamente uma área de deficiência no conhecimento histórico, aborda o passado como conjuntos fixos de elementos, cuja visibilidade relativa precisa apenas de um ajuste. Se, ao contrário, o passado se corporifica, ele pode mover-se em diálogo com os historiadores, que, como ele, também transitam para uma identidade que torne este diálogo possível.

Nessa dança, surgida de todas as partes que foram criadas, os historiadores e os sujeitos históricos refletem, enquanto reencenam uma espécie de processo coreográfico improvisado, que ocorre ao longo da pesquisa e da escrita da história: à medida em que os corpos dos historiadores se filiam a documentos sobre corpos do passado, ambos os corpos, passados e presentes, redefinem suas identidades. À medida em que os historiadores assimilam teorias de práticas corporais passadas, aquelas práticas começam a designar seus próprios desenvolvimentos. Conforme ocorrem traduções de ato de movimento para texto escrito, as práticas do mover e do escrever se associam. E, à medida em que relatos emergentes sobre corpos do passado encontram o corpo de restrições que dão forma à escrita da história, novas formas narrativas se apresentam.

Assim, coreografar a história é, em primeiro lugar, assumir que a história é feita por corpos; e, em seguida, reconhecer que todos esses corpos, movendo-se e documentando seus movimentos, e aprendendo sobre movimentos passados, continuamente conspiram juntos, e juntos sofrem conspirações. No processo de com-

promisso entre suas ações e a história, esses corpos, passados e presentes, transitam para uma semiose mutuamente construída. Juntos, eles configuram uma tradição de códigos e convenções de significação corporal que permite que corpos representem e se comuniquem com outros corpos. Juntos, eles levam a caneta à página. Juntos, eles dançam com as palavras. Nem o corpo do historiador, nem os corpos históricos, nem o corpo da história ficam fixos durante esse processo coreográfico. Suas bordas não enrijecem; seus pés não se fixam. Seus movimentos formam uma passagem ligando o potencial de agir ao potencial de ser o objeto de uma ação. Nesse território comum, eles gesticulam um para o outro, acumulando, à medida em que avançam, um conjunto de diretrizes para significação coreográfica, dando os próximos passos a partir de suas fantasias do passado e de sua memória do presente.

Ambulant Scholarship ou Estudos acadêmicos deambulantes[18]

Em seu ensaio "Lesson in Writing"[19], Roland Barthes compara as tradições ocidentais de teatro de bonecos com o Bunraku[20] para imaginar uma escrita corpórea. Enquanto nas performances ocidentais de teatro de bonecos o manipulador esconde-se nos bastidores, acima ou abaixo do boneco, os marionetistas do Bunraku pairam logo atrás do boneco, no palco, e à vista de todos. Enquanto os bonecos ocidentais consistem em bolsas semelhantes a luvas, que as mãos dos marionetistas animam, ou em apêndices articulados amarrados às mãos controladoras dos marionetistas, os bonecos Bunraku são apoiados com paus rapidamente remanejados pelos que os manipulam, a fim de mudar suas posições corporais. Paradoxalmente, observa Barthes, a presença física dos marionetistas, no Bunraku, ajuda a dar aos bonecos um poder corpóreo misterioso

[18] O prefácio, escrito por Don Hanlon Johnson, no livro Dance, Somatics and Spiritualities (2014), ed. Por Amanda Williamson, Glenna Batson, Sara Whatley e Rebeca Weber, explica que Susan Leigh Foster criou a expressão "ambulante scholarship" para explicitar a sua proposta de que a atividade intelectual dos pensadores acadêmicos não pode prescindir da experiência do movimento, sinalizando que muitos dos pesquisadores que trabalham em universidades são também experientes com o movimento. Sua tradução para o português talvez cause estranhamento, porque o termo 'ambulante' (*ambulant*), que tem o sentido de deambular, vaguear, perambular, flanar, isto é, estar em estado de movimento, não é habitualmente associado ao pensamento acadêmico, daí a sugestão de complementar a tradução de "Ambulant Scholarship" para Estudos Acadêmicos Deambulantes, com a expressão Estudos Acadêmicos em Estado de Movimento. (Comentário da versão brasileira)

[19] Este texto não foi traduzido para o português, e seu título original é Leçon d'écriture. Trata-se de um curto ensaio de 1968, que pode ser encontrado no volume 3 das Obras Completas de Roland Barthes, publicado pela Editora Seuil, em 2002.

[20] Gênero de teatro de bonecos.

misterioso. O boneco ocidental continua sendo uma instrumentalidade, um simulacro do corpo, enquanto o boneco Bunraku performa sua abstração concreta. Em sua escrita corpórea, vemos "fragilidade, discrição, suntuosidade, nuances extraordinárias, abandono de toda trivialidade [e] fraseado melódico de gestos...'' (BARTHES, 1977, p. 172).

A imagem do boneco ocidental, em sua dependência causal do marionetista, resume sucintamente o tratamento do corpo nos estudos acadêmicos ocidentais desde o Renascimento. Conceituado como um objeto natural, o corpo registrou, mas nunca fabricou, forças psíquicas ou sociais; transmitiu, mas nunca articulou, domínios desconhecidos ou indomáveis da experiência. Como algo mecânico, o corpo constituiu-se em um tópico de pesquisa na medida em que abriga doenças, aberrações e fragilidades, ou decompõe-se em componentes químicos ou estruturais, ou demonstra respostas reflexivas e instintivas, ou reflete os resultados de programas regimentais de treinamento que o transformam em atleta, ator, soldado ou dançarino. Como metáfora de forças desconhecidas e misteriosas, o corpo substituiu os impulsos inconscientes, libidinais ou sexuais, os desejos ou os atos irracionais, caprichosos ou perversos. Como portador de símbolos culturais, o corpo foi alinhado com o feminino, o prazeroso ou a moda. Em cada uma dessas competências, o corpo, como o boneco ocidental, é construído como um índice de forças que atuam sobre ele e através dele. Seu fascínio como tema de pesquisa reside em sua capacidade de resposta como instrumento de expressão e no grau em que escapa à verificação precisa de suainstrumentalidade.

Nesta reificação, o corpo compartilha com mulheres, minorias raciais e povos colonizados, gays, lésbicas e outros grupos marginalizados, o desprezo e a negligência do saber convencional.[21] O impulso canônico da erudição ocidental trabalhou em todos os momentos para negar e reprimir, ou ainda para exotizar, a experiência desses povos, assim como descartou os esforços centrados no corpo e na participação do corpo em qualquer empreitada. As críticas à erudição canônica estabelecidas nas teorias feminista e *queer*, nos discursos pós-coloniais e minoritários de inerentes preconceitos raciais, de classe e de gênero, têm relevância imediata para os estudos do corpo. Essas

[21] Considere, por exemplo, o prestígio relativo das seguintes disciplinas acadêmicas: anatomia e cinesiologia, psicanálise e terapia de movimento; a história do direito e a história das maneiras, literatura e dança.

investigações críticas explicam técnicas de desvalorização usadas em estudos canônicos que encontram análogos diretos em abordagens acadêmicas de trabalhos centrados no corpo. Por exemplo, o incômodo sentido pelos bailarinos que trabalham na academia é partilhado com os povos nativos, que experimentam uma irritação em relação aos termosdistorcidos nos quais a troca cultural normalmente ocorre. Não é de admirar que os bailarinos frequentemente se retirem para um silêncio reticente, insistindo que só são capazes de dançar as suas respostas a todas as questões curriculares e de pesquisa.

As críticas aos estudos tradicionais ajudam a entender estratégias de negligência do corpo, mas as pesquisas sobre corporalidade podem, por sua vez, ampliar essas críticas, elucidando novas dimensões dos sistemas de valores patriarcais e logocêntricos. Uma consideração séria do corpo pode expor e contestar dicotomias tais como teoria *versus* prática, ou pensamento *versus* ação, distinções que fazem parte dos fundamentos epistêmicos da erudição canônica. A fantasia platônica de cabeças livres do tronco e dos membros ou da "besta fera contida abaixo do diafragma" manteve-se como uma imagem norteadora da pesquisa acadêmica, uma imagem cuja força e influência plena recebe um alívio radical quando se permite a participação corpórea nos esforços para informar a investigação.[22] Ler, escrever e falar não são variedades de atos corpóreos? Pode a teoria obter uma definição separada do meio em que encontra a articulação? O foco crítico no corpo força novas conceituações dessas relações fundamentais e dos argumentos dirigidos às ações individuais e coletivas que delas dependem.

O Corpo coloca-se junto à Mulher, ao Nativo e ao Outro como assunto negligenciado e mal compreendido da investigação, mas permanece, de modo único, como uma categoria que direciona a investigação facilmente para qualquer um desses domínios marginalizados. As perguntas "que corpos estão sendo construídos aqui?" ou "como esses valores tornam-se corpóreos?" ou "como o corpo figura nesse discurso?" podem ser feitas dentro de cada campo de estudo não-canônico. Fazer essas perguntas é estabelecer um possível fundamento sobre o qual basear coalizões entre esses vários constituintes. O corpo constitui, assim, uma área de estudo e também um modo de investigação que pode conectar campos distintos. Se as ações corporais puderem ter

[22] A referência aqui é para as descrições de corpo encontrado no *Timeu*, de Platão.

seu próprio peso indicativo, se receberem mais do que apenas um sexo ou um conjunto de requisitos regulamentados, então, elas poderão nos capacitar com um novo sentido corporificado do agenciamento humano. Se o corpo reivindica uma consideração para além da sustentação dos desejos, instintos, impulsos ou pulsões inconscientes, pode, então, apontar para novos tipos de coalizões e novas formas de açãocoletiva.

A possibilidade de um estudo acadêmico que aborde um corpo que escreve, assim como um corpo sobre o qual se escreve, pode ser atribuída a mudanças estéticas, tecnológicas e políticas, generalizadas nas primeiras décadas do século XX. No início do século, novas regulamentações das relações entre corpos e máquinas isolaram o trabalho físico do corpo, atribuindo-lhe um interesse intrínseco e, ao mesmo tempo, submetendo-o a uma análise minuciosa, projetada para produzir a mais eficiente padronização do movimento.[23] Representações cinemáticas do corpo, bem como o seu tratamento no emergente campo da publicidade, aumentaram a visibilidade do corpo, mas também a imbuíram de uma concretude objetificada. Os artistas futuristas, em seus elogios ao corpo como máquina, o reduziram a medidas abstratas de velocidade e força. Coreógrafos, de Nijinsky a Graham e Humphrey, trabalhando para desenvolver uma estética modernista, trataram o movimento do corpo como um tipo de substância material, capaz de ser modelada e manipulada, mesmo que atribuíssem essa realidade corpórea a uma manifestação da psique. Assim, o corpo alcançou uma nova existência autônoma como uma coleção de fatos físicos, mesmo quando essa fisicalidade era vista como resultante da subjetividade individual ou das forças políticas e econômicas que conformam o indivíduo.[24]

Essa nova concepção do corpo é eloquentemente refletida nos trabalhos do coreógrafo e teórico do movimento Rudolph Laban, cujas análises do movimento humano focaram nas posições das partes do corpo, nas qualidades temporais e tensionadas do movimento, e nos caminhos do corpo pelo espaço. O trabalho de Laban gerou dois sistemas de notação maduros e distintos: um que registrava as mudanças de

[23] Dos muitos estudos que adotam essa nova concepção de corpo em relação à tecnologia, *Mechanization Takes Command,* de Siegfried Giedion, permanece sendo um ponto de partida marcante e influente.

[24] Muito mais precisa ser dito sobre esse momento originário na historiografia do corpo. Neste breve esboço, que reúne em um parágrafo artes, comércio e indústria, estou apenas tentando evitar a separação típica entre arte e política e arte e trabalho, que prevaleceu nas primeiras análises marxistas, as quais afirmavam a divisão entre a base e a superestrutura, na qual se localizariam as atividades culturais.

posição do corpo e o momento dessas mudanças (*Labanotation*), e outro, que documentava o esforço e o fluxo do movimento e as configurações formais do corpo em relação às suas próprias partes e a outros objetos ao redor (*Effort-Shape*, expressão que, de modo geral, é mantida em inglês, ou usada em tradução livre, como Esforço- Forma)[25]. Seus sistemas de análise de movimento também encontraram aplicação em uma segunda geração de pesquisa *taylorista* sobre a eficiência dos trabalhadores. Os estudos pioneiros de Laban elaboraram, pela primeira vez, múltiplas variáveis para observar movimentos e estruturas sofisticadas para explicar seus efeitos físicos combinados. Ao mesmo tempo, ele afirmou que a preferência por padrões específicos de velocidade, fluxo e locação[26] indicava claramente uma determinada orientação psicológica. Em seu trabalho como coreógrafo, ele também coordenou um grande número de amadores em performances, conhecidas como dança coral, cujas configurações espaciais e movimentos simples não apenas representariam, mas também incutiriam nos artistas e na audiência certos valores sociais.[27]

A concepção do corpo como fisicalidade tangível, transportando valores psicológicos e sociais, também se instituiu nos estudos acadêmicos sobre o corpo daquele período. Na década de 1930, a ideia do corpo como sujeito da pesquisa histórica tornou-se mais difundida, como visto nas histórias épicas de conduta corporal de Norbert Elias, e na investigação de Mikhail Bakhtin, de como os corpos são representados na literatura.[28] Elias e Bakhtin, ambos escrevendo em resposta à ascen-

---

[25] Nota da tradução.

[26] Vale a pena consultar o Dicionário Laban (2003, São Paulo: Annablume), de Lenira Rangel, no qual ela discute, na p.81, o uso de 'direção' em Laban, propondo locação, pois Laban insiste que se trata de uma direção que não chega e acaba, que não é fixa. (Comentário da versão brasileira)

[27] As teorias de Laban sobre o movimento humano são apresentadas em seus livros *The Mastery of Movement*, *Choreutics* e Modern Educational Dance. Seus primeiros anos como coreógrafo são descritos em sua autobiografia *A Life for Dance*. Visões convincentes sobre seu trabalho são apresentadas em *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* ("Corpo, espaço e expressão: o desenvolvimento dos conceitos de movimento e dança de Rudolf Laban"), de Vera Maletic, e em *A Primer for Movement Description Using Effort-Shape Analysis* ("Uma entrada na descrição do movimento usando a análise de forma/esforço"), de Cecily Dell.

[28] Sou profundamente grata ao ensaio de Dorinda Outram sobre a história das histórias do corpo, que abre seu livro *O Corpo na Revolução Francesa*. Ela foi a primeira a observar a intensa proliferação do interesse acadêmico pelo corpo durante a década de 1930, algo que atribui à ameaça das políticas fascistas na Europa. Ela argumenta que Elias e, posteriormente, Foucault concentraram atenção crítica na capacidade da sociedade de infundir seus dispositivos de controle no corpo. A esse cenário de infiltração e cooptação do corpo, ela opõe aos corpos indisciplinados delineados no trabalho de Bakhtin. Em busca de uma concepção de corpo que admita agência individual, ela privilegia Bakhtin sobre Foucault, em sua investigação sobre concepções políticas do corpo antes e durante a RevoluçãoFrancesa.

são do fascismo, concentraram o olhar crítico na relação do corpo com o Estado. Elias, destacando a importância dos padrões diários de comportamento, viu nessas rotinas obrigatórias a capacidade do Estado de impregnar o corpo com seus dispositivos de controle. Suas numerosas listas de prescrições para um comportamento adequado são projetadas para tornar manifesto o crescente esforço de disciplinar os indivíduos pela contenção progressiva da conduta social, das relações sexuais e da vida afetiva. Bakhtin, em busca de uma concepção de corpo que admitisse o agenciamento individual, examinou a capacidade do corpo de resistência transgressora e rebelde através da participação no carnaval e em outros rituais do excesso. Entretanto, conforme analisado por Bakhtin, a capacidade transgressora do corpo permanece contida pelo uso que a sociedade faz do carnaval, como lugar designado para que a transgressão possa ocorrer. Além disso, o poder do corpo de funcionar transgressivamente não é jamais articulado em qualquer detalhe, de modo que o corpo permanece apenas uma instrumentalidade, através da qual as forças sombrias da rebelião e a ameaça do incontrolável são expressas.

A mesma década testemunhou um desenvolvimento crescente de pesquisas etnográficas, que elaboraram identidades distintas para o corpo como característica intrínseca à cultura. Os relatos de Margaret Mead e Gregory Bateson, Maurice Leenhardt, Marcel Mauss e Marcel Griaule, entre outros, dedicaram-se continuamente à especificidade cultural de crenças e atitudes relativas ao corpo, que surgiram como parte de suas investigações etnográficas.[29] Nessa obra etnográfica, o corpo assume um tipo de existência que pode ser isolada como categoria de experiência cultural, como portador de informações culturais e participante na produção de sentido. No entanto, essas solícitas investigações sobre a especificidade corporal são conduzidas como parte do projeto antropológico mais amplo de racionalizar a diferença dentro de um contexto econômico imperialista. Assim, o perfil das crianças balinesas de Mead – cheio de comparações tácitas com crianças americanas, e na "omissão" do estágio de engatinhar

[29] *Técnicas do Corpo*, o inventário enciclopédico das atividades corporais, de Marcel Mauss, foi acompanhado pela eloquente representação das concepções melanésias do corpo, de Maurice Leenhardt, em *Do Kamo: Person and Myth in Melanesia* ("Do Kamo: Pessoa e Mito na Melanésia"); *Balinese Character*, a investigação detalhada de Margaret Mead e Gregory Bateson sobre as práticas de socialização balinesa; e *Growth and Culture* ("Crescimento e Cultura"), de Mead; e os estudos abrangentes de Marcel Griaule sobre o Dogon, entre outros. Os manifestos do corpo de Antonin Artaud também podem ser listados aqui, como um tipo diferente de etnografia.

nos balineses, ou seu tônus "sinuoso", o sentar “obediente”, a "maior eversão, extensão e rotação" dos membros, sua "dependência corporal de formas de apoio" – usa o corpo como mediador entre o caráter individual e nacional e, por extensão, como o instrumento que estabelecerá e transcenderá as relatividades das culturas. Mauss, em sua heroica tentativa de remover técnicas corporais da categoria antropológica de "miscelânea cultural", o faz para estudar o "homem inteiro". Leenhardt, em seu duplo compromisso com a antropologia e o ministério, mostra a capacidade de um membro de uma cultura dominante entender e interpretar com sensibilidade um "primitivo" e "pré-alfabetizado". Em cada um desses projetos etnográficos, o Outro cultural é resolvido de modo a racionalizar uma agenda colonizadora que inclui "ajuda" humanitária, “intercâmbio” cultural e “desenvolvimento” econômico.[30]

Se esses *corpos* dos estudos históricos e etnográficos geraram uma profusão de categorias de atributos corporais, não esgotaram as possibilidades de mostrar como esses atributos poderiam gerar significado. O corpo, agora uma proliferação de características físicas, constituiu uma transmissão transparente de qualquer significado que outras categorias culturais investissem nele. Sua naturalidade permaneceu inquestionável, exceto à medida em que a comparação intercultural apontou tratamentos culturalmente específicos para ela. Em termos semióticos, a concepção do corpo, forjada na década de 1930, presumia-o como um signo, consistindo em significante cultural e significado físico, mas a relação entre os dois estava longe de ser arbitrária.

Somente a partir de Barthes e Foucault, escrevendo como parte das grandes revoltas sociais da década de 1960, o corpo começa a ter uma relação não-natural entre significante e significado. Com a possibilidade de vozes minoritárias e colonizadas registrarem seu protesto e serem ouvidas, as relações entre corpo e cultura assumiram modos distintos e múltiplos.[31] As histórias de Foucault rastreiam a conversão do corpo

---

[30] O espaço permite apenas os argumentos mais esquemáticos relativos ao papel do projeto antropológico nas agendas imperialistas das culturas do Primeiro Mundo. Para uma crítica mais completa, o leitor deve consultar Stanley Diamond, *In Search of the Primitive* (“Em Busca do Primitivo”); Talal Assad, ed., *Anthropology and the Colonial Encounter* (“Antropologia e o Encontro Colonial”); Genit Huizer e Bruce Mannheim, orgs., *The Politics of Anthropology: From Colonialism and Sexism to a View from Below* (“Política da Antropologia: do colonialismo e sexismo a um olhar visto de baixo”); e Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (“Mulher, Indígena, Outro: Escrevendo o Póscolonialismo e o Feminismo”).

[31] Fredric Jameson sugere esta interpretação em *Periodizing the Sixties*. (“Localizando os Anos 60”).

punido publicamente em corpo privadamente encarcerado, e do corpo insensato em corpo louco. Suas histórias examinam como as forças que unem os corpos perdem seu magnetismo metafórico e se fragmentam em infinitas taxonomias hierarquizadas de uniformidade e diferença, que os inscrevem de novas maneiras.[32] Ao tornar corpóreas essas estruturas de significação epistemicamente distintas, o corpo é visto como sendo capaz não apenas de manifestar novos significados, mas de participar da reestruturação da produção de sentido. O corpo é representado funcionando entre inúmeras atrações semelhantes, ou em relação a um conjunto de vetores indexicais, ou como um dos microcosmos organizados de processos sociais.

No entanto, o questionamento agressivo de Foucault sobre o funcionamento do poder, mesmo quando elucida os vários modos de representação do corpo, atribui pouco ou nenhum agenciamento a corpos individuais. Vistos agora apenas como um conjunto de referências arbitrárias, após Foucault, os corpos são capazes de se materializar em qualquer forma ou formato. Mas serão eles capazes de produzir signos, além de torná-los corpóreos? E existe alguma concepção expandida dos excessos corporais transgressivos propostos por Bahktin que poderia resistir ao que Foucault descreveu como as peregrinações hegemônicas do poder?[33] Que modelos de corpo cultivam a fisicalidade como um local para a invenção de significado?

Abordar o corpo considerando-o capaz de gerar ideias, como uma escrita corpórea, é abordá-lo como um coreógrafo é capaz de fazer. Talvez mais do que qualquer outra empreitada centrada no corpo, a dança cultiva um corpo que instaura e responde. Mesmo aqueles fazedores da dança que veem no corpo do dançarino um mero veículo para a expressão estetizada devem, em sua investigação da problemática coreográfica de uma nova obra, consultar corpos, os seus ou os de seus dançarinos.

---

[32] Me refiro a *Discipline and Punish, Madness and Civilization* e *The Order of Things* (Nas edições brasileiras, *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*; *História da Loucura na Idade Clássica*; *As Palavras e as Coisas*), todos de Michel Foucault.

[33] Embora eu esteja inclinada a argumentar que a dança oferece versões exemplares de corpos que podem resistir até a uma concepção foucaultiana de poder, outro modelo, igualmente persuasivo, é fornecido no capítulo final de *Noise*, de Jacques Attali. Essa história política e econômica da música aplica a estruturação epistêmica do conhecimento proposta por Foucault ao desenvolvimento da música ocidental. Attali termina sua análise com a sugestão de que novas formas de composição e disseminação da música têm o potencial de perturbar e dispersar a mercantilização capitalista da música e sua produção. A versão sobre composição de Attali compartilha com a análise que segue a ideia de que os indivíduos podem compor alternativas aos valores culturais hegemônicos que se encontram fora desses sistemas de valores.

Durante essa sondagem lúdica do potencial físico e semântico, os corpos dos coreógrafos e dos dançarinos criam novas imagens, relacionamentos, conceitos e reflexões. Aqui, os corpos são lançados em uma estrutura discursiva, na qual podem responder com propriedade às questões levantadas no início do processo de formulação de uma dança. É certo que esses corpos foram treinados para realizar essa fluência, um disciplinamento que formata fortemente a qualidade de sua interação com a dança. No entanto, eles sustentam uma "conversa" durante todo o processo de ensaio e, às vezes, no momento da apresentação, que inventa imaginativamente e, depois, enuncia lucidamente suas identidades corpóreas específicas.

Os estudos de dança tradicionais, repletos dos mesmos valores logocêntricos que informaram os estudos gerais sobre o corpo, raramente permitem ao corpo esse agenciamento. Em vez disso, enfatizaram a genialidade individual sobre o processo de ensaio e as relações sociais e estruturas institucionais que possibilitam a produção da dança. Ao usar distinções não analisadas entre formas de dança artística, popular, social, ritualizada e recreativa, eles escamoteiam a funcionalidade da dança em determinado tempo e lugar. E privilegiam a emoção da performance que desaparece sobre o impacto duradouro da intenção coreográfica. Ainda assim, aqueles que fazem e estudam dança desenvolveram determinados conhecimentos do corpo como campo representacional e determinadas habilidades para visualizar e interpretar os movimentos humanos que oferecem insights cruciais para um estudo acadêmico do corpo. Esse saber se reflete em estudos recentes que começaram a indagar, na dança, os tipos de questões levantadas na teoria crítica contemporânea sobre outros fenômenos culturais.[34]

A possibilidade de um corpo sobre o qual se escreve, mas que também escreve, move os estudos críticos do corpo em novas direções. Ela pede aos estudiosos que abordem o envolvimento do corpo em qualquer atividade, com a premissa de um potencial agenciamento para participar ou resistir em quaisquer formas de produção

[34] Por exemplo: Cynthia Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* ("Partilhando a dança: Contato Improvisação e Cultura Americana"); Mark Franko, *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body* ("A Dança como Texto: Ideologias do Corpo Barroco"); Susan Manning, *Ecstasy and the Demon* ("Êxtase e Demônio"); Sally Ness, *Body, Movement, and Culture* ("Corpo, Movimento e Cultura"): *Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community* ("Simbolismo Cinestésico e Visual em uma comunidade Filipina"); *Lynn Garafola, Diaghilev's Ballets Russes* ("Os Balés Russos de Diaghilev"); Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* ("Greenwich Village 1963: Performance de Vanguarda e o Corpo Efervecente"); e Randy Martin, *Performance as Political Act* ("A Performance como Ato Político").

cultural em curso. Também dota os esforços centrados no corpo de uma integridade, como práticas que estabelecem seus próprios léxicos de significado, seus próprios eixos de significação sintagmáticos e paradigmáticos, sua própria capacidade de refletir criticamente sobre si mesmas, assim como sobre práticas relacionadas. O fazer dança, por exemplo, torna-se uma forma de teorização, que informa e é informada por instâncias de significância corpórea - atlética, sexual, da moda, midiatizada - que perduram ao lado dela. Ao invés de uma postura contemplativa alcançada posteriormente e à distância, a teoria torna-se algo incorporado (torna-se corpóreo), nas decisões práticas que constroem, através do engajamento ativo dos corpos, qualquer tarefa específica.

O ato de traduzir tais acontecimentos físicos em descrições verbais sobre eles implica, primeiro, em um reconhecimento de sua especificidade e, em seguida, em uma série de decisões táticas que levam aquilo que se moveu e os escritos sobre ele para uma linguagem interdisciplinar. Utilizando essa linguagem, o texto descritivo pode ser elaborado de modo a aderir ao exemplo do que foi movido. A organização da narrativa descritiva pode traçar os padrões e formas que os corpos em movimento fazem. A voz narrativa pode assumir não apenas um posicionamento e uma personalidade, mas também uma qualidade de envolvimento com e na coisa material em movimento, a presença autoral exalando assim fisicalidade e mobilidade.

Em sua condição de corpo em movimento, o corpo que-escreve-e-é-escrito coloca em movimento os corpos de todos aqueles que puderem observá-lo. Ele exige um estudo acadêmico que detecte e registre os movimentos do escritor, bem como o dos escritos, e coloca no centro da investigação as posições alternadas desses dois grupos de corpos, assim como a co-moção que os orquestra, enquanto diferencia suas identidades. Essa forma ambiciosa de estudo acadêmico reconhece, portanto, um objeto de estudo que está sempre sendo feito, e também sempre desaparecendo. Ela reivindica para o corpo uma intensa fisicalidade e uma generatividade reflexiva[35], em uma atencipação

[35] O ensaio de Donna Haraway, *Manifesto for Cyborgs*, descreve a mudança do patriarcado capitalista branco para o que ela chama de "a informática da dominação", uma transformação que fornece o contexto político para a noção de estudos acadêmicos deambulantes que proponho aqui. Os estudos acadêmicos deambulantes, tal como os desenvolvo aqui, abraçam o ciborgue e, ao mesmo tempo, demandam um levantamento criterioso da participação física do corpo nele.

ansiosa do colapso do real e do simulado, nesta década de "informática de dominação" global.

Os ensaios deste volume[36] buscam refletir estes possíveis novos movimentos nos estudos acadêmicos do corpo. Produtos de uma preocupação interdisciplinar com o corpo, eles apontam para uma investigação crítica contínua dos corpos passados e presentes, respondendo aos seguintes tipos de questões: primeiro, como elucidar uma reconstrução mais detalhada dos corpos históricos, que os apresente como entidades políticas, estéticas e também completamente físicas; segundo, como tais reconstruções vívidas de corpos ou mesmo uma atenção contínua à categoria de corpo podem ter impacto na própria estruturação do conhecimento, tal como é constituído em uma determinada disciplina; terceiro, como uma investigação do corpóreo revela ressonâncias e interseções entre práticas culturais díspares e permite uma apreensão mais profunda da importância do corpo em qualquer prática; quarto, como o corpo de um historiador envolve um sujeito histórico, moldando seu significado e movendo-se com ele ao longo do processo de análise; e, finalmente, como o texto acadêmico pode refletir e até tornar corpóreas as preocupações teóricas que uma consideração sobre os corpos traz à tona.

Heterogêneos nos campos temáticos e na metodologia, estes ensaios, assim como os estudos sobre o corpo a partir da década de 1930, expandem a gama de ações e empreendimentos corpóreos que merecem nossa atenção, pelo que indicam sobre o corpo e sobre práticas culturais a ele relacionadas. Diferentemente das primeiras investigações sobre o corpo, eles consideram a *corporeality*[37] como sendo polivalente em suas formas de significação e sendo capaz de gerar seu próprio significado. Estes textos também acionam uma prontidão das questões teóricas, relativas à posição narrativa, forma e voz, que são trazidas para o primeiro plano por uma consideração do corpo. Na estrutura analítica reflexiva por eles elaborada, feita de temas semelhantes tomados em momentos diferentes e por razões complementares, mas não equivalentes, apontam para os tipos de alianças multidisciplinares e multiconstituintes que podem tornar-se possíveis, ao dedicarem-se uma séria atenção crítica ao corpo.

---

[36] Refere-se ao conjunto de artigos que compõe o livro do qual este ensaio é parte.
[37] *corporealidade*, em tradução livre.

Meditações Corporais

Posso vê-las agora, Cléo e Terpsícore, vestidas com suas botas de combate e tênis de cano alto, suas meias de lycra e calças largas, uma jaqueta de couro, um colete, sob o qual podem ser vislumbradas axilas não depiladas, talvez até uma gravata borboleta ou algo como bananas de plástico usadas como peruca... Eu posso senti-las girando, cambaleando, se inclinando e esmagando-se uma na outra, rindo conscientemente enquanto limpam o suor da testa e da pele entre os lábios e o nariz; em um impasse, calculando cuidadosamente o peso e a flexibilidade uma da outra, seguindo uma à outra, rolando como um corpo e depois desmoronando, apenas circulando em busca de uma réplica em ritmo acelerado, negociando personificações de historiadores e coreógrafos do passado que elas inspiraram. Detalhes perversamente realistas de uma caricatura colocam a outra musa em movimento. Esses corpos simulados surgem dos delas, um blá-blá-blá *cinético, apenas para serem substituídos por outras essências corpóreas. Finalmente, ficam sem gás, caem no chão, ajeitam uma meia, coçam a orelha. Mas esses gestos pedestres, impregnados da reflexividade natural de todas as musas, duplamente teatralizados pelo olhar atento da parceira, iniciam mais um dueto: o cruzamento de pernas em resposta à inclinação de um cotovelo, uma sacudidela de cabelos em resposta a um fungar. Este dueto se rejuvenesce infinitamente. Tem um apetite insaciável por movimento.*[38]

Mas onde elas estão dançando, Cléo e Terpsícore? em que paisagem? em que ocasião? e para quem? Não mais capazes de permanecer em poses contemplativas e graciosas, não mais satisfeitas em servir de inspiração para o que os outros criam, essas duas musas transpiram para inventar um novo tipo de performance, cujas coordenadas devem ser determinadas pela interseção das historiografias da dança e do corpo. Mas o que elas defendem como origem de sua dança? Como elas justificarão seu novo empreendimento coreográfico/acadêmico?

[38] Aqui, o leitor pode reconhecer uma referência ao requintado ensaio de Carolyn Brown sobre Merce Cunningham, intitulado *An Appetite for Motion* ("Um Apetite pelo Movimento"). A influência de Cunningham nesse dueto entre Cléo e Terpsícore é explicada mais detalhadamente em meu livro *Reading Dancing: Bodies and Subject in Contemporary American Dance* ("Lendo o Dançar: Corpos e Sujeitos na Dança Contemporânea Americana").

Garimpando imagens de corpos originários, Cléo e Terpsícore se deparam com um relato das origens da dança e também da retórica, a disciplina que, afinal de contas, gerou a história, reiterada nas introduções a vários manuais sobre práticas retóricas escritas após o século III d.C. até o período bizantino.[39] Esses episódios mitológico-históricos enfocam a cidade de Siracusa, no momento em que os tiranos Gélon e Hierón governam com crueldade selvagem. Para garantir o controle total sobre a população, eles proíbem que os siracusanos falem. Inicialmente, os cidadãos se comunicam com gestos rudimentares da mão e da cabeça que indiciam suas necessidades básicas. Com o tempo, porém, sua linguagem gestual, agora identificada como orquéstica (*orchestike)*, ou dança-pantomima, alcança uma flexibilidade e sofisticação comunicativas que levam à derrubada dos tiranos. Na exaltada confusão que se segue, um cidadão, ex-conselheiro dos tiranos, dá um passo à frente para organizar a multidão. Integrando discursos gestuais e falados, ele organiza seus argumentos em introdução, narração, argumento, digressão e epílogo, as categorias estruturais fundamentais da retórica, a arte da persuasão pública.

Nesse relato, a erradicação da fala feita pelo tirano - um gesto de nivelamento que varre os espaços públicos e privados - coloca todos os cidadãos, homens e mulheres, os especialistas do conhecimento e aqueles que se destacam no caos, na mesma posição. Deste lugar comum, os corpos rebeldes dos cidadãos lentamente infundem peso linguístico ao movimento. Eles cercam o tirano, conspirando em uma cinegrafia tácita e cautelosa, que não apenas indica suas necessidades expressivas e físicas, mas também uma prontidão reflexiva de sua situação. Eventualmente, sua subversão colaborativa prevalece e o tirano é derrubado. Nesse momento de liminaridade política (*e levando precisamente o tempo necessário para superar uma anomalia epistêmica*), o corpo dançante, forjado na coletividade subversiva, alimenta/sangra no corpo retórico, uma figura pública e poderosa. No entanto, o restabelecimento da voz não leva a comunidade de volta à fala como anteriormente praticada. Em seu lugar, o corpo falante alcança uma nova eloquência, um novo fascínio, um domínio novo e sedutor sobre seus ouvintes.

---

[39] Vincent Farenga traz à luz esse relato em seu perspicaz artigo *Periphrasis on the Origin of Rhetoric*. ("Perífrase sobre a origem da retórica"). Seu interesse no relato é complementar, mas difere do das musas, pois ele se concentra na incapacidade da linguagem, falada ou gesticulada, para abordar diretamente o funcionamento da retórica.

O que parece tão promissor nessa história, além de sua deliciosa obscuridade ou de seu singular encontro entre dança e retórica, como pretexto de origem para o dueto de Cléo e Terpsícore? Elas não têm certeza imediata, pois as duas musas levam horas de negociação (dançadas e faladas) para chegar a uma interpretação com que podem concordar: Cléo, inicialmente, se recusa a acreditar que o corpo retórico, uma vez originado, reteve qualquer ressonância do corpo dançante. Terpsícore, de mau humor, se recolhe ao silêncio, gesticulando com dignidade e desprezo a absoluta intraduzibilidade de sua arte. Cléo, tentando dialogar, elogia o status primordial da dança, mãe de todas as artes. Terpsícore, morrendo de tédio por esse tributo equivocado e cheio de culpa, acusa Clio de inspirar apenas uma bobagem estática e desidratada. Agora, elas estão loucas: elas batem os pés; elas gritam; elas hiperbolizam; elas assumem uma postura; elas beliscam o rosto, encurvam os ombros e cospem as provocações mais absurdas e dolorosas, depois fingem angústia, vítimas de seu próprio drama. Mas no silêncio que se seguiu, destaca-se a coreografia de seu combate em toda a sua glória retórica. Envergonhadas por seus excessos, mas intrigadas com a estética de sua raiva, elas não conseguem resistir a um olhar sincero de uma para a outra. Mordendo os lábios para não rir, elas decidem continuar suasdeliberações.

Terpsícore sente a necessidade de racionalizar a coreografia como discurso persuasivo, e Cléo percebe a necessidade de trazer movimento e carnalidade à historiografia. Ambas concordam que não podem deixar de admirar o imenso poder da desconfiança resistente daqueles corpos que se enredaram com o caráter demoníaco de um tirano. E elas sentem a força de uma aliança coreográfica composta por múltiplas circunscrições. Elas desejam corpos capazes de 'metaforizar', que possam se entregar ou retratar, ou exagerar, aludir ou fraturar o mundo, corpos que podem ironizar ou metaforizar sua existência.[40] Corpos que 'metaforizam' não apenas transmitem uma mensagem ou transmitem fielmente uma ideia, mas também afirmam uma presença física, que sustenta a capacidade de produzir significado. Irresistivelmente, esses corpos não retêm autoridade alguma sobre qualquer definição transcendental de seu ser, mas

[40] Notavelmente, Johan Jacob Engel, o teórico do movimento do final do século XVIII, delineou essas possibilidades retóricas para o corpo em seu extraordinário estudo do gesto dramático, intitulado *Idées sur le geste el l'action théâtrale* ("Ideias sobre o gesto e a ação teatral").

permanecem inteiramente dependentes de seus próprios gestos indexicais para estabelecer a identidade.

Cléo e Terpsícore viram esse corpo tropológico emergir em suas próprias colaborações. Elas acreditam nesse corpo que funde dança e retórica, mas também, exatamente como a história prevê, sentem seu potencial sinistro. Ele pode se tornar poderoso o suficiente para influenciar outros corpos, ou, até mesmo, ajeitá-los no seu poder. Ele não pode controlar tal poder se outros corpos aprenderem as convenções coreográficas e retóricas, através das quais o significado é transmitido. Enquanto cada corpo trabalha para renovar e recalibrar esses códigos, o poder permanece em muitas mãos. Mas se quaisquer corpos permitirem que esse conjunto de convenções os pegue desprevenidos, então o corpo tirânico ganha a vantagem.

Determinadas a manter esses tiranos desencarnados, *Cléo e Terpsicore terminam o seu café, arregaçam as mangas, e começam a escrever (ou será dança?):*

Pós-escrito

A defesa de um corpo que dança-escreve, formulada em resposta às exigências políticas desse momento específico, se data no tipo de inscrição que se compromete a tornar aparente. Em outro momento, e dadas circunstâncias políticas diferentes, a metáfora de uma tropologia corpórea pode muito bem ser reacionária, e não resistiva. Nesse momento, Cléo e Terpsícore poderiam concordar em reinventar a separação entre corpo e escrita, de modo a preservar os poderes da retórica e da dança.

Em um mundo, digamos, fora dos roteiros previstos, feito apenas de telas de simulacros que nos convidam a vestir equipamentos de realidade virtual e a mergulhar em janelas com imagens que se desdobram sem parar, que outras visões poderiam substituir a presença do corpo ou sua urgência em desaparecer?

Referências

BARTHES, Roland. “Lesson in Writing” in *Image, Music, Text*. p. 172. Nova York: Hill and Wang, 1977. (Tradução e seleção de ensaios de Stephen Heath).

BULWER, J. Chirologia: or Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric. Editado por James W. Cleary, EUA, Southern Illinois University Press, 1974.

CERTEAU, Michel de. “A Operação Historiográfica”. In: CERTEAU, Michel de. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. *Choreutics.* London: MacDonald/Evans, 1976.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna.* São Paulo: Ícone, 1990.

MARTIN, John. *Introduction to the dance*. Brooklyn: Dance Horizons, 1965.

SAVIGLIANO, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion.* Boulder, CO: Westview Press, 1995.

MAUSS, Marcel, “Les techniques du corps”, in Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. (Trad. Bras. Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2003)

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. London: Chatto and Windus, 1958.

Eixo 3: Dança e Filosofia

Neste artigo que, à época de sua publicação, em 2004, anunciou qual seria o tema central de seu primeiro livro *Le désoeuvrement chorégraphique* (2009), Frédéric Pouillaude aborda um tema inescapável para a teoria e a história da dança no Ocidente: a relação problemática entre dança e notação. Se a maioria dos questionamentos sobre o uso desses sistemas enfatiza o inevitável elo da dança com a presença do corpo, Pouillaude afirma, ao contrário, que é uma contradição inerente ao projeto da própria notação coreográfica. A *Chorégraphie* de Feuillet foi concebida como um sistema que tinha que manter com a dança a mesma relação que a escrita alfabética mantém com a linguagem. No entanto, a decomposição de movimentos em um alfabeto, ou seja, em entidades simples plausíveis de serem combinadas em estruturas complexas, não cumpre a função suprema da escrita, que é construir o que Pouillaude chama de discurso, ou seja, uma composição semântica que excede seu caráter analítico e alcança a qualidade de um corpus.

A coreografia "não diz nada" porque não consegue transbordar, atingindo o excesso poético do discurso. O texto de Pouillaude, a meio caminho entre a filosofia e a história da dança, oferece generosamente um ponto de partida para novas perguntas. O autor concentra-se na análise dos sistemas de escrita de dança como dispositivos para a padronização do movimento, mas não aborda as práticas de leitura da notação, um tópico que foi estudado por Marie Glon. Nessa perspectiva, algumas das fortes teses do texto poderiam ser relativizadas.

No entanto, o trabalho de Pouillaude deixa pistas perturbadoras para pesquisas futuras: de onde vem o desejo de construir um sistema de codificação e compreensão/controle do movimento, isto é, que economia de poder dá origem a esse projeto na França do século XVII? Pode-se dizer que ambos os projetos, de Feuillet e Laban, coincidem com contextos autoritários. Qual é a relação entre autoritarismo e notação de movimento? Uma relação de poder é liberada ou perpetuada modificando o dispositivo da presença do professor por meio da notação? Todas essas são questões que este texto propõe investigar.

Juan Ignacio Vallejos[1]

[1] É pesquisador especializado em Estudos de Dança e Performance. Doutor em História pela EHESS de Paris e mestre em Ciências Sociais pela mesma universidade. Publicou numerosos artigos em revistas acadêmicas e contribuiu com várias obras coletivas sobre teoria e história da dança. É coordenador da Área de Investigação em Artes Performáticas do Instituto do Espetáculo da Universidade de Buenos Aires e pesquisador adjunto do CONICET.

Sobre uma grafia que não diz nada: As ambiguidades da notação coreográfica[2]

Frédéric Pouillaude[3]

Que a dança seja uma questão de presença - presença do corpo em si na realização do movimento, presença dos bailarinos em cena no frágil instante da representação, ou ainda presença recíproca dos intérpretes e do coreógrafo no tempo comum da criação -, isso é evidente. Agora, que essa ligação estreita entre dança e presença possa por si só dar conta do caráter assustadoramente *marginal* e *exterior* da notação na dança - simples acessório gráfico, suplemento inútil e estrangeiro que lança traços sobre o papel, imprimindo registros, mas deixando escapar o essencial daquilo que deveria ser inscrito -, isso, sim, demanda explicação e interpretação.

Mesmo dispondo, desde o fim do século XV, de sistemas de notação mais ou menos elaborados[4], a dança permaneceu uma arte fundamentalmente oral, em que os saberes e as obras não parecem poder ser transmitidos de outra maneira que não de corpo a corpo, na transparência de um gesto necessariamente atual, e em que a invenção e a composição continuam (também elas) submetidas ao imperativo da presença: inconcebíveis no espaço abstrato e solitário da mesa ou da página, elas só poderiam acontecer no diálogo concreto do corpo presente dos intérpretes. De fato, a prática coreográfica, diferente da música e contrariamente àquilo que seu nome indica, sempre foi dissociável de uma atividade de escrita e de leitura. Aquele que hoje chamamos de "coreógrafo" não é precisamente aquele que *escreve*, mas aquele que inventa, mostra e compõe. Tampouco o bailarino é aquele que *lê* (uma partitura), mas aquele que efetua, reproduz e inventa parcialmente também. Aquele que *lê* e *escreve* é um terceiro personagem: o notador[5]. Diferentemente da tradição musical ocidental,

---

[2] Texto original: "D'une graphie qui ne dit rien". In. Cairn. INFO, Le Seuil: Poétique, 2004/1 No. 137/pags. 99 à 123. ISSN 1245-1274, ISBN 9782020628181. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-99.htm>.

[3] Professor universitário ligado ao Departamento de Artes, Setor de Artes Plásticas e Ciências da Artes, da Universidade de Aix-Marseille. É professor de Estética e Teoria da Arte Moderna e Contemporânea. É membro Honorário do Instituto Universitário da França.

[4] Para uma análise comparativa e histórica dos diferentes sistemas de notação coreográfica, ver: Ann Hutchinson-Guest, *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems*, New York, Gordon & Breach, 1989.

[5] "Notador" é o nome moderno daquele anteriormente chamado, e mais adequadamente, de "coreógrafo". "Coreógrafo", no século XVIII, não designava o autor de um balé, mas aquele capaz de registrar graficamente as danças. O autor do balé, ou mais exatamente o autor da dança presente em um balé,

que chegou a interiorizar seu sistema de notação a ponto de fazer do *ler* e *escrever* quase sinônimos de *tocar* e *compor*, a dança por sua vez teria deixado a escrita e a leitura para um terceiro personagem, único que não seria analfabeto e que dominaria o sistema gráfico do registro. A cena da escrita musical, assim como da escrita literária, é solitária. Já a da notação coreográfica seria, surpreendentemente, *triangular*. Três instâncias se encontram necessariamente reunidas: o coreógrafo que mostra e propõe, o bailarino que realiza e o notador que registra.

Essa exterioridade funcional do notador, particularmente evidente hoje em dia, é, sem dúvida, a consequência de uma exterioridade mais profunda. Toda prática de dança, toda dança *constituída*, bem como sua notação, repousa sobre o recorte e a identificação de entidades discretas, nomeáveis e repetível; toda dança isola passos, figuras, posições; e a constituição de tal vocabulário, ainda que implícito, ainda que transitório, tem por condição de possibilidade a introdução de descontinuidades no conjunto de movimentos corporais possíveis. Para que haja dança e vocabulário, é necessário que o *continuum* infinito dos movimentos possíveis seja desmembrado, rarefeito, de maneira que dali se destaquem alguns seres identificáveis: um "*dégagé*", um "*développé*", um "*saut de basque*", uma "curva", uma "contração"... A notação gráfica não opera de outra forma, uma vez que toda instituição de sinais funciona simultaneamente como divisão de entidades, isolamento categórico e repartição do contínuo. Assim, pode-se dizer que toda dança repousa sobre uma *arqui-escrita*, no sentido conferido por Derrida, uma forma de articulação primeira, introduzindo descontinuidades no ser e funcionando na condição de lembrete e de identificação. O problema é que, no caso da dança, as duas "escritas", a *arqui-escrita* do vocabulário coreográfico e a escrita gráfica da notação, nunca foram realmente coincidentes. Os compartilhamentos de categorias implícitos aos sinais gráficos permaneceram exteriores, não podendo se sobrepor, às diferentes entidades isoladas pelo vocabulário

---

era chamado então de "mestre de balé". As duas funções não se excluem, mas também não estão necessariamente implicadas. A partir do momento em que o termo "coreógrafo" veio substituir "mestre de balé", perdendo, assim, seu significado puramente gráfico, era necessário inventar uma nova expressão capaz de assumir e separar tal significado. Daí o termo "notador". Sobre o uso dos termos "coreógrafo" e "mestre de balé" no século XVIII, ver Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets*, Stuttgart, Lyon, Delaroche, 1760, especialmente a carta intitulada "Sobre a coreografia" (carta de número XIII na edição de 1760).

coreográfico. Mais exatamente, a adequação dos dois sistemas só ocorreu em breves momentos.

A *Coreografia* de Raoul-Auger Feuillet[6] (1700) corresponde a um desses momentos, sem dúvida o mais radiante. Ela inscreve e projeta maravilhosamente o vocabulário da "*belle danse*", dessa dança que chamamos hoje "barroca" de maneira, sem dúvida, inapropriada. As divisões categoriais operadas pelo sistema reproduziam graficamente a *arqui-escrita* do estilo; o que se fazia era registrar sob forma de signos as entidades já isoladas pelo vocabulário. O sistema tinha, então, todas as chances de se tornar realmente imanente às práticas que ele descrevia, já que o que se escrevia na página não era diferente daquilo que se pensava e se realizava na prática. E, de fato, a notação Feuillet conheceu um sucesso e uma difusão extraordinários. Editada em 1700, a *Chorégraphie* é imediatamente reimpressa em 1701, e reeditada regularmente depois disso. Ela foi traduzida para o inglês em 1706 e parece ter sido um consenso praticamente universal durante cerca de sessenta anos[7]. Desde 1700, a obra propõe, paralelamente à exposição do sistema, um verdadeiro *corpus* de danças que cada um pode se apropriar e executar por si mesmo uma vez que soubesse decifrar os signos[8]. O sucesso é tamanho que um novo *corpus* aparece em 1706[9]. Os "mestres de balé" são então convidados, seja por motivo de registro, de divulgação ou de propriedade intelectual, a se tornarem eles próprios "coreógrafos", a notar e registrar suas obras sob formato de páginas escritas que poderiam ser adicionadas à partitura musical e ao texto

---

[6] Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soi-même toutes sortes de dances*, Paris, Brunet, 1700. Reprint, Hildesheim, New York, G.Olms, 1979.

[7] Alguns aprimoramentos ou ajustes foram propostos, no entanto, sem grande repercussão. Ver, por exemplo, o *Abrégé de la nouvelle méthode pour écrire pour toutes sortes de danses de ville* de Pierre Rameau (1725), ou ainda o artigo de Cahusac dedicado à "Coreografia" na Enciclopédia de Diderot e d'Alambert, em que Cahusac menciona a proposta de um certo Favier. Sobre o sistema em geral, suas traduções inglesas e sua integração aos diferentes tratados de dança da época (principalmente *The Art of Dancing* de Tomlinson, 1735), ver Jean-Noël Laurenti, "*La pensée de Feuillet*", in Laurence Louppe (éd.), *Danses tracées*, Paris, Dis voir, 1991, e Catherine Kintzler (éd.), *La Pensée de la danse à l'âge classique: écriture, lexique, et poétique*, Villeneuve-d'Ascq, Université Lille III, Maison de la recherche, 1997 (especialmente os artigos de Francine Lancelot, «*Ecrire la danse à l'âge classique*», Eugénia Roucher, «*La belle danse: construction d'un vocabulaire par la pensée analytique*», e Jean-Noël Laurenti, «*L'esprit de la méthode dans la danse française autour de 1700*»).

[8] *Recueil de dances composées par M. Pécour et mises sur le papier par M. Feuillet*, Paris, Brunet, 1700, retomado na edição fac-simile da *Chorégraphie*, Olms, 1979.

[9] *Recueil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre, par M. Feuillet*, Paris, L'auteur, 1706.

do libreto. De maneira que, nesse breve período de tempo, a dança esteve muito perto de se constituir numa real prática de escrita e leitura. A imanência do sistema de notação às práticas descritas (a homogeneidade das categorias instituídas de ambas as partes) tornava possível, ao menos, tal constituição. Porém, o custo dessa imanência foi uma duração de vida necessariamente limitada.

A aderência do sistema a um determinado estilo autorizava certamente sua integração, mas, ao mesmo tempo, condenava-o a tornar-se obsoleto uma vez que tal estilo desaparecesse – o que ocorre por volta dos anos 1750-1760[10]. Essa dependência generalizada da notação a um determinado sistema explicaria parcialmente a impressionante abundância de sistemas que se sucedem uns aos outros desde o fim do século XV[11]. Cada sistema viria projetar um vocabulário particular e seria, assim, destinado a perecer junto com ele, sendo a notação Feuillet o exemplo mais expressivo de tal fenômeno de aderência.

Resta a possibilidade – ou o fantasma – de um sistema realmente universal, que registrasse não apenas um ou outro estilo, um ou outro vocabulário, mas todo movimento possível em geral. O sistema seria capaz de dar conta de qualquer estilo de dança, mas a custo de uma necessária exterioridade. O sistema só pode ser sistema de registro de todos os movimentos possíveis se estabelecer seus próprios compartilhamentos categoriais, suas próprias entidades, indiferentes aos passos, figuras e posições de um determinado vocabulário. A partir de então, essas categorias devem ser objeto de um aprendizado exterior e secundário, apartado das entidades ordinárias sobre as quais as práticas se apoiam. Assim, aparece a figura do notador. A notação Laban[12], com a qual justamente se estabelece essa figura contemporânea do notador, é

[10] Ver as *Lettres sur la danse et les ballets* (carta XIII, edição de Stuttgart, 1760), em que Noverre, para além dos argumentos que visam o próprio princípio da notação, mostra que o sistema Feuillet se tornou incapaz de dar conta da complexidade crescente dos gestos e dosmovimentos.

[11] Ann Hutchinson-Guest, no quadro cronológico que propõe, op. Cit., p. 183-184, enumera pelo menos sessenta sistemas!

[12] Rudolf von Laban é geralmente considerado como o "pai fundador" da dança moderna. Ele começa a elaborar seu sistema de notação do movimento nos anos 1920-1930 na Alemanha. Os princípios básicos dão origem a duas publicações: *Choreographie*, Iena, Eugen Diederich Verlag, 1926, e *Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen*, Vienne, Universal Edition, 1928. O sistema é objeto de constantes reelaborações e resulta em 1956 nos *Principles of Dance and Movement Notation*, Londres, MacDonald & Evans. Encontraremos uma exposição definitiva e exaustiva do sistema no *Dictionary of Kinetography Laban*, Plymouth, Macdonald & Evans, 1979, elaborado por Albrecht Knust, aluno e colaborador de Laban,

o exemplo perfeito da exterioridade do universal. A *cinetografia*, outro nome da notação Laban, consegue dar conta de qualquer tipo de movimento, seja ele coreográfico ou não. Mas ela só pode fazê-lo se abandonar toda categoria local, todo elemento da *arqui-escrita* coreográfica; somente se estabelecer suas categorias próprias e instituir um momento de pura arbitrariedade, indiferente às entidades "domésticas" de uso. A *cinetografia* Laban teria conhecido um fracasso exatamente oposto ao da notação Feuillet: não a aderência a um determinado estilo que resulta numa impermeabilidade à história, mas a inevitável exterioridade de qualquer linguagem que se pretenda universal. A cinetografia Laban constitui, hoje, juntamente com a notação Benesh, um dos principais sistemas de notação em uso. Mas esse uso se dá sempre de acordo com o regime de exterioridade mencionado. Pouquíssimos coreógrafos e bailarinos sabem ler ou escrever uma partitura Laban, e o ensino da notação se organiza como um campo absolutamente específico e marginal ao longo do currículo coreográfico. Se combinarmos essas duas figuras de insucesso, a impossibilidade de integração prática da escrita assume a forma de um *trilema*: 1. para que a atividade de leitura e escrita se torne indissociável das práticas coreográficas, é preciso que as divisões categoriais operadas pela notação sejam suficientemente próximas das entidades implementadas pelas práticas; 2. no entanto, para que se estabeleça uma verdadeira *tradição* escrita, é necessário que o sistema seja amplo e aberto o suficiente para que possa suportar a mutação de estilos e gêneros e conservar uma relativa estabilidade temporal; 3. essa "abertura" do sistema – nome enfraquecido por sua universalidade – só é possível sob a condição de um abandono das categorias locais em uso, o que parece contrariar a primeira condição. A *cinetografia* Laban assumiria as condições 2 e 3, excluindo a 1; a notação Feuillet preencheria exclusivamente a 1, em detrimento da 2 e 3.

---

e, de maneira mais acessível, no manual de Ann Hutchinson-Guest, *Labanotation*, Norfolk, New Directions, 1961.

Sobre a vida, obra e o pensamento de Laban, podemos consultar Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, Paris, Chiron, 1997; John Hodgson e Valérie Preston-Dunlop, *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Paris, Actes Sud, 1991; Valérie Preston-Dunlop, Rudolf Laban. *An extraordinary Life*, Londres, Dance Books, 1998; ou ainda Vera Maletic, Space, Body, *Expression. The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987. Sobre as relações entre Laban e o regime nazista de 1933 a 1936, ver: *Laure Guilbert, Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs allemands sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000.

É preciso perceber, porém, que a cinetografia Laban conheceu também seu breve momento de integração prática. As danças para as massas e as danças corais (*Bewegungschöre*) da Alemanha dos anos 1920-1930, reunindo por vezes milhares de participantes, não poderiam existir sem uma ampla difusão da notação e as possibilidades de aprendizagem à distância que ela oferecia[13]. Além disso, o sistema de decomposição do movimento implicado na cinetografia não se reduz, para Laban, a uma simples ferramenta de descrição. Trata-se do sistema *real* do movimento humano, sistema que é o próprio objeto dessa dança dita "moderna" ou "livre" que se inventa à mesma época e cuja particularidade é trabalhar abaixo de qualquer código e de qualquer vocabulário gestual estabelecidos. A dança "moderna" e a cinetografia compartilham de um mesmo espaço de universalidade em que veem-se subitamente autorizados tanto o estabelecimento quanto o reconhecimento de um movimento realmente qualquer, de um movimento não repertoriado, desconhecido. Nesse sentido, pode-se dizer que as categorias de pensamento da notação estavam destinadas a se tornarem as categorias da própria dança. Somente a cinetografia podia estar à altura desse vazio preliminar que a dança pretendia colocar como condição de sua "modernidade". De fato, os conceitos da cinetografia foram, em sua origem, concebidos de acordo com essa regra: tanto notacionais quanto coreográficos. O conceito de *kinesfera* – a esfera virtual formada pelo conjunto de movimentos dos membros em torno do corpo – é tanto uma condição do domínio gráfico do espaço (que resulta na decomposição do espaço em trinta e duas direções elementares, dando origem a trinta e dois signos correspondentes) quanto um suporte analítico para a improvisação e a composição. Contudo, esse entrelaçamento originário entre os dois regimes conceituais, supondo que isso tenha acontecido, se desfez progressivamente. Os conceitos labanianos só sobreviveram através de duas formas de perpetuação perfeitamente distintas: o registro implícito do código notacional e a série velada e deformada das transmissões orais. Podemos encontrar, hoje, em determinados

[13] "Juntamente com meu amigo Knust, escrevi a partitura de uma peça que ajuntava mil participantes e enviei a notação para as sessenta cidades de onde vinham os participantes. Como nossas partituras haviam sido estudadas pelos sessenta grupos locais, todos os participantes foram capazes de dançar juntos desde o primeiro ensaio, não apenas as linhas gerais, mas a coreografia em todos os seus detalhes, bastante elaborados, e com muito poucos erros e interrupções" (Laban, *Principles of Dance and Movement Notation*, op. cit., p. 1.).

coreógrafos ou pedagogos, o traço de tal conceito labaniano; mas nunca segundo uma ligação explícita que o relacionaria a Laban e daria ao sistema de notação o caráter de evidência prática que lhe falta.

Considerando a notação Feuillet e a cinetografia Laban, estaríamos lidando, portanto, com duas formas simétricas de fracasso[14]. A consequência desses fracassos não se limita à exterioridade funcional já mencionada. Mais profundamente, eles colocam em questão o próprio estatuto da obra coreográfica. O que se anunciava com o surgimento da notação era a promessa de uma transformação radical: o alinhamento das obras coreográficas ao funcionamento musical e teatral padrão, e a instituição de um princípio de identificação da obra independente de sua trajetória material de produção e transmissão. Em suma, era a possibilidade de fazer da obra coreográfica um objeto ideal, que funcionasse como uma classe de ocorrências corretas e autorizasse, assim, releituras e recriações exteriores à série linear das transmissões orais. Ou ainda, dizendo de outra maneira, desta vez em termos goodmanianos, o que se anunciava era a possibilidade de uma passagem da autografia para a alografia. Laban é particularmente consciente desse desafio, e o formula em termos de libertação dos vínculos de produção. A notação anuncia o fim do imperativo da presença que pesa sobre o exercício da dança, o fim dos vínculos de dependência intersubjetiva que parecem estar em seu fundamento. Saber ler e escrever serve para os bailarinos se libertarem do controle contingente do coreógrafo, e para o coreógrafo, para enfim criar independentemente da presença, não menos contingente, dos bailarinos[15]. Esse tema da emancipação fica subentendido em Feuillet. De acordo com o subtítulo da *Coreografia*, a notação permite tornar-se capaz de "aprender *por si mesmo* todo tipo de danças". A edição simultânea de *coletâneas* de partituras, das quais cada um pode se apropriar como bem entender,

[14] Quando falamos em fracasso, não estamos de forma alguma nos referindo à capacidade descritiva dos sistemas de notação: tanto a notação Feuillet quanto a cinetografia Laban descrevem perfeitamente seus objetos, a primeira restringindo-se ao estilo da "*belle danse*" e a segunda, abrangendo o conjunto dos movimentos corporais possíveis.

[15] "A introdução de um sistema de notação da dança significaria uma revolução na produção e na execução. Os bailarinos não estariam mais limitados ao estudo e à execução de suas próprias invenções, ou obrigados a depender da imaginação do mestre de balé. Os bailarinos poderiam escolher dentre as inúmeras obras de autores coreógrafos de talento com os quais não teriam ligação pessoal. E aqueles que criam obras que não podem ou não querem eles mesmos executar poderiam escrevê-las e submetê-las ao julgamento do mundo coreográfico. As duas profissões, a do autor coreógrafo e a do bailarino, provavelmente se separariam". (*Principles of Dance and Movement Notation*, op. cit., p.5-6).

revela ainda tal ambição. Porém, esse tema da emancipação pela escrita deve ser nuançado. A aplicação da notação às danças corais alemãs marcou, em muitos aspectos, o fim das práticas de improvisação coletiva: originariamente fundadas sobre a emergência de uma forma comum vinda da improvisação, as danças corais se tornarão progressivamente a simples execução em massa te um texto transcendente e imposto de fora para dentro[16]. Da mesma forma, o estabelecimento da notação Feuillet é indissociável de uma vontade de codificação e de preservação do vocabulário coreográfico. Pierre Beauchamps, geralmente considerado o verdadeiro inventor do sistema exposto na *Coreografia*, relata no processo que move contra Feuillet como Luís XIV lhe havia confiado pessoalmente, cerca de trinta anos antes, a tarefa de inventar uma escrita da dança[17]. Se confiarmos em suas afirmações, o projeto de notação seria mais ou menos contemporâneo da fundação da *Academia Real de Dança*, por Luís XIV, em 1661, que tinha precisamente por objetivo acabar com os excessos estilísticos da nobreza dançante[18]. Com a Academia, pretendia-se submeter o exercício da dança ao controle dos pares eminentes, encarregados de codificar o vocabulário e preservá-lo de qualquer desvirtuação. O registro gráfico do código era concebido como um dos instrumentos possíveis de seu controle, eminentemente político. Lembremos que o documento de fundação da Academia – *Lettres patentes du Roi pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse* – é apenas alguns meses anterior à prisão de Fouquet, e corresponde ao momento de retomada radical do poder que caracteriza a ascensão de Luís XIV ao exercício pessoal da monarquia. Lembremos ainda que foi a festa de Vaux-le-Vicomte que marcou a ruína de Fouquet, e que essa festa foi também um grande momento de criação coreográfica com a produção da primeira comédia-balé (*Les Fâcheux*, de Molière e Lully). O esplendor da festa e a invenção de novas configurações artísticas não poderiam ser feitos por iniciativas privadas, devendo se remeter totalmen-

[16] Sobre esse assunto, ver: Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich*, op. cit.

[17] Sobre a atribuição de paternidade do sistema Feuillet a Beauchamps, ver Jean-Noël Laurenti, «La pensée de Feuillet», op. cit., p. 104, e Jean-Michel Guilcher «André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique», *Revue d'histoire du théâtre*, 3e trimestre 1969. A paternidade de Beauchamps é tão evidente que Laban, por exemplo, só se refere ao sistema de notação através do nome duplo Beauchamps-Feuillet (ver, por exemplo, *Principles of Dance and Movement Notation*, p.I).

[18] Nesse ponto, ver as *Lettres patentes du Roi pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris*, mars 1661, reproduzidas em Mark Franko, *Dance as text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

te ao Estado. É nesse contexto de monopólio político da arte e de enrijecimento de seu código que o projeto de notação deve ser inserido. Assim, a questão da emancipação pela escrita é, em muitos aspectos, discutível. Em todo caso, sempre reversível.

Seja qual for o motivo, as promessas de transformação anunciadas pela notação - emancipação das relações de produção e instituição de um verdadeiro conceito de *obra* coreográfica - nunca se realizaram. O exercício da dança continuou apegado a uma presença necessária. De maneira que, atualmente, as peças coreográficas não são criadas sobre uma página, na solidão de um escritório, mas nos próprios corpos singulares dos intérpretes escolhidos, trabalhando de imediato no espaço coletivo de um estúdio. E elas tampouco se transmitem por intermédio de um texto que, estabelecendo de uma vez por todas os critérios de identidade da obra, tornaria supérfluas as indicações dos participantes originais, mas, sim, através de atribuições pessoais, de "retomadas de papéis", como se diz. É dessa incrível dependência pessoal que surge a ambiguidade da *obra* coreográfica. Nem autográfica, nem alográfica, nem improvisação efêmera, nem objeto ideal, a obra coreográfica pode se repetir de uma noite ou de uma temporada à outra, mais ou menos idêntica, sem que essa identidade seja fundada na transcendência, na exterioridade de um modelo e de um texto. Ela possui uma generalidade imanente, que lhe abre o espaço da repetição (dizendo de outra forma, ela repousa efetivamente sobre um compartilhamento entre propriedades essenciais e contingentes), mas essa generalidade e essa partilha só existem nos próprios corpos dos sucessivos intérpretes. À generalidade transcendente da *classe* subsumante das ocorrências, seria preciso opor a generalidade imanente da *série* se auto engendrando perpetuamente, sendo que esta última generalidade está, sem dúvida, em excesso no compartilhamento goodmaniano da autografia e da alografia[19]. Esse estatuto ambíguo da obra coreográfica, nem autográfica e nem alográfica, é a consequência direta do fracasso notacional, entendido

[19] Um goodmaniano ferrenho poderia objetar que tal princípio *serial* de multiplicação dos objetos artísticos advém inteiramente do autográfico múltiplo, da mesma forma que a gravura ou a fotografia. Pode-se responder que a repetição serial das obras coreográficas, estando ainda fundamentadas no compartilhamento entre propriedades essenciais e contingentes, e não na reprodução mecânica dos traços singulares de um protótipo, não poderia vir de maneira nenhuma da autografia. Porém, à medida em que esse compartilhamento permanece inseparável da história material das filiações e é aí incorporado, não é mais possível falar em alografia. Assim, como já dissemos anteriormente, a obra coreográfica não é nem autográfica nem alográfica.

não como incapacidade descritiva, mas como impossibilidade de integração prática.

Sustentamos que esse fracasso não é um acidente histórico, mas fundamentalmente o resultado de uma tensão conceitual. Antes de invocar abstratamente, como fizemos até agora, a ligação entre dança e presença, ligação que poderia supostamente anular qualquer tentativa de registro gráfico, gostaríamos de mostrar que a dificuldade consiste, mais profundamente, em uma tensão interna ao projeto notacional. O argumento da presença, como tal, não explica nada e é pouco específico. Trata-se de mostrar como essa exigência de presença se reflete no próprio discurso notacional e aí se articula como contradição. Localizamos esta contradição na referência constante feita a um certo paradigma linguístico, segundo o qual *a notação coreográfica deveria ser para a dança aquilo que a escrita alfabética é para a linguagem*. Argumentamos que esse paradigma é essencialmente *dialético*. Ele articula duas exigências que, entendidas fora da linguagem, correm o risco de se revelar perfeitamente contraditórias: a exigência "alfabética" (ou analítica) e a exigência "semântica" (ou discursiva). A exigência "alfabética" demanda que as entidades coreográficas imediatas sejam decompostas em elementos simples que podem estar sujeitos a uma combinatória característica. Para isso, é preciso considerar os movimentos produzidos pela dança como entidades neutras, não significativas, semelhantes aos fonemas. Inversamente, a exigência "semântica" requer que o registro gráfico não seja apenas uma combinatória de sinais que servem para notar entidades insignificantes; ela exige que a grafia, para além e através da composição elementar dos fonemas, seja o registro de um *discurso*. Considerando essa segunda exigência, a notação coreográfica deveria ser entendida, assim como a escrita linguística, como um "sistema simbólico de ordem 2": um sistema que registra signos e não coisas, um sistema que vem duplicar um outro sistema, ele próprio já significativo. Seria necessário, portanto, levar a sério a analogia e afirmar, para além da mera exigência alfabética, que a dança é também, e por direito, linguagem: produção de significado e articulação de um discurso. Mas, ao que parece, só se pode afirma-lo indo precisamente contra as exigências da decomposição alfabética, neutralizando as entidades e tratando-as como coisas puras. Frente a esse nó problemático, afirmaríamos que só a exigência "alfabética" é indispensável à constituição de uma notação coreográfica, e que essa exigência é, no fim

das contas, perfeitamente dissociável da referência ao paradigma linguístico. O alfabeto é apenas um exemplo dentre outros sistemas simbólicos baseados na decomposição de entidades em elementos simples e sua recomposição por combinatória característica. Um exemplo privilegiado, sem dúvida, e particularmente complexo, pois nele se articula também a exigência semântica ("alfabeto", mais que designar uma das duas exigências, parece na verdade nomear sua problemática e singular articulação). Porém, um exemplo apenas. Colocaremos essa tese sobre o caráter necessário e suficiente da exigência analítica à prova da notação de Feuillet.

Uma vez que somente a exigência analítica é necessária à notação, sustentaremos correlativamente que a referência ao paradigma linguístico em sua globalidade só intervém, na maioria dos casos, para fazer valer os direitos da segunda exigência sobre a primeira, somente para desqualificar uma escrita que decompõe o movimento dançado em símbolos abstratos e que deixa escapar os significados essenciais que ele produz. Na maioria das vezes, fazer referência ao paradigma linguístico será dizer que a notação consegue estabelecer com êxito um *alfabeto* do movimento, ao mesmo tempo em que está condenada a ignorar completamente o *discurso* que ele produz.

Esta contradição oriunda da referência à escrita alfabética aparecerá uma primeira vez *em exterioridade*: em certo processo que Noverre faz à notação Feuillet, que repousa inteiramente na analogia linguística. A contradição se manifesta uma segunda vez, em interioridade, no discurso labaniano. Sempre se referindo ao paradigma da escrita linguística, Laban se vê forçado a articular *dois* sistemas de notação: a *cinetografia* padrão, correspondente à exigência analítica e descritiva, e a notação do *Esforço*, que tenta se encarregar da exigência semântica e discursiva, buscando registrar, enfim, esse *sentido* do movimento que escaparia à decomposição alfabética e se indexaria à insuperável *presença* de uma singularidade *expressiva*.

Feuillet: a figura e o caractere

A notação Feuillet consiste exatamente na articulação de dois sistemas simbólicos heterogêneos: o da *figura* e o do *caractere*. O próprio título da *Chorégraphie* (*Coreografia ou a arte de descrever a dança por caracteres, figuras e signos demonstrati-*

vos) não deve nos induzir ao erro. O terceiro termo, "signos", que aliás desaparece quando o título é retomado na página 1, é aqui apenas um nome genérico que inclui os dois primeiros elementos. Já o termo "demonstrativo", funciona de maneira distributiva, se aplicando tanto às figuras quanto aos caracteres, de acordo com uma forma de ambiguidade essencial. O *demonstrativo* é tanto aquilo que se exibe de imediato em uma representação icônica - uma figura - quanto aquilo que se insere numa representação simbólica e numa combinatória - um caractere.

A *figura* é, primeiramente, a representação gráfica do *caminho* percorrido pelos bailarinos; um significante, portanto. Mas é também aquilo que é realizado em cena quando os bailarinos efetuam o caminho; um significado, portanto[20]. Para que os dois termos possam se corresponder, é preciso que o espaço da página seja a projeção direta do espaço da sala. A sala possui um alto, um baixo, um lado direito e um lado esquerdo; acontece o mesmo com a página, de maneira que a figura gráfica não é nada além do traçado em miniatura do caminho. Na leitura, é necessário atentar para que o livro seja sempre mantido na mesma orientação: basta que ele se mexa em um quarto de rotação para que sua referência como projeção da sala seja imediatamente deformada[21]. Isso porque a notação Feuillet é, antes de tudo, uma representação planimétrica. O espaço da página tem como referencial as coordenadas objetivas da sala, e não a posição subjetiva do corpo se orientando no espaço. Trata-se de registrar um caminho objetivo - uma *figura* -, e não uma sequência de orientações pessoais (virar à direita, virar à

[20] "Figura é seguir um caminho traçado com arte" (*Chorégraphie*, op. cit., p. 2). "Chamo de caminho a linha sobre a qual se dança. O caminho tem duas utilidades, primeiramente ele serve para escrever os passos e as posições, e, em segundo lugar, serve para evidenciar a figura das danças" (*ibid*., p.4).

[21] "*Sobre a maneira que se deve segurar o livro para decifrar as danças que serão escritas*. É preciso saber que cada página sobre a qual se escreve a dança representa a sala onde se dança, em que os quatro lados da página representam os quatro lados da sala, o alto da página representa o alto da sala, a parte baixa da página representa o baixo da sala, o lado direito da página representa o lado direito da sala e o lado esquerdo da página representa o lado esquerdo da sala. [...] Deve-se destacar que é necessário sempre manter o alto da página justamente de frente para o alto da sala, tomando cuidado para não alterar a orientação da página à medida em que se dança, seja girando ou sem girar. [...] Para todos os passos que são feitos sem girar, ou os que giram um giro inteiro, deve-se segurar o livro com as duas mãos pelos dois lados, mas quando for preciso girar um quarto de giro, meio giro ou três quartos, será necessário ter mais precaução, já que é difícil girar sem que o livro também gire, o que se deve absolutamente evitar, pois se o livro sai de sua posição será impossível entender os passos ali escritos." (*Chorégraphie*, op. cit., p. 33-34). Feuillet indica imediatamente depois regras bastante complexas para girar sem que o livro se mexa. Assim, para virar um quarto de giro à direita, deve-se primeiro colocar a mão esquerda sobre o lado de cima do livro e a mão direita na parte de baixo. Para um meio giro, a mão esquerda deve segurar o lado direito e a mão direita o lado esquerdo, etc.

esquerda, seguir reto, etc.). Assim, a leitura e a execução implicam, além dos artifícios necessários à manutenção do livro em sua posição, numa verdadeira operação de tradução, semelhante àquela que supõe a orientação a partir de um mapa[22]. É preciso traduzir em uma sequência de intenções subjetivamente orientadas aquilo que, na página, é representado apenas por consequências espaciais objetivas, por um caminho. E uma vez que é a sala que serve como referencial, e não o próprio corpo, o que é apresentado na página como um "avanço" poderia muito bem ser, na verdade, um passo para trás ou para o lado. Essa dimensão planimétrica da representação nos obriga a matizar o que aí pode haver de imediatamente "figurativo" na *figura*. Esta é a imagem e a projeção direta do traçado efetuado no solo, mas é uma imagem que nunca foi vista nem vivida por ninguém. Se deixarmos de lado a questão da orientação subjetiva dos bailarinos, será preciso admitir que aquilo que é efetivamente *visto* pelos espectadores durante a representação não é a *figura*, nem mesmo o *caminho*, mas o *percurso* entendido como desdobramento temporal de um traçado. E a *figura* é precisamente aquilo que recupera o caminho na forma de uma simultaneidade gráfica que aniquila qualquer dimensão temporal, na forma de uma *imagem*. Além disso, a figura é a projeção de um ponto de vista que não existe, de um ponto de vista que não é exatamente de ninguém e que é chamado, desde Desargues e Leibniz, *geometral*. Para ver a figura se desenhar realmente, seria necessário se colocar "acima" dos bailarinos, perpendicularmente a eles, nesse lugar ideal e infinitamente distante que é o *geometral*, ponto de encontro das retas ortogonais desenhadas a partir doplano[23].

O fato de a *figura* nunca ser vista por ninguém não implica que ela seja puro artifício ou uma simples abstração. A adoção da representação planimétrica corresponde a uma tradição coreográfica real. A *figura* de Feuillet é o eco distante de

---

[22] Sobre a questão da relação entre representação cartográfica e orientação subjetiva, ver, por exemplo, Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, Paris, PUF, 1942, p. 128: "A dificuldade de uma representação pura do itinerário é da mesma proporção que a dificuldade de ler ou se orientar em um mapa. [...] O traçado puramente visual exige que visualizemos a rota em vista lateral, de um ponto de vista que nunca foi o nosso quando a percorremos, que sejamos capazes de transcrever uma melodia cinética em diagrama visual, de estabelecer entre um e outro relações de correspondências recíprocas e de expressão mútua." Agradeço a Maël Renouard pela referência, assim como por suas preciosas indicações sobre a geometria das projeções no século XVII (ver sobre esse assunto: Maël Renouard, «Le point de vue de Sirius et la cartographie du visible», in J. Benoist et F. Merlini (dir.), *Historicité et Spatialité*, Paris, Vrin, 2001).

[23] É o próprio Noverre quem emprega o termo "geometral" para caracterizar a representação do espaço adotado pela notação Feuillet. Ver *Lettres sur la danse et les ballets* (lettre XIII, édition de Stuttgart, 1760).

um determinado regime de significação que teve seu apogeu cem anos antes. Na virada do século XVI para o XVII, a função essencial de um balé era de representar graficamente no solo figuras simbólicas e geométricas. Assim, o público tem a oportunidade de desvendá-las, não pela disposição frontal que conhecemos hoje, mas a partir de galerias suspensas que contornam a sala. A dança é pensada nesse momento como escrita imanente e inscrição gráfica de símbolos. O exemplo mais elucidativo é, sem dúvida, o *Ballet de monsieur le duc de Vendosme* (1610), famoso por sua representação de um "alfabeto dos druidas" que fazia de cada configuração um verdadeiro hieróglifo cênico. Essa função geométrica e gráfica do balé permaneceu mais ou menos em uso durante a primeira metade do século XVII, até que a elevação progressiva do palco e a disposição frontal do público tornaram a decodificação impossível[24]. Em 1700, a figura já não era visível na cena desde muito tempo, e, no entanto, é ela ainda quem constitui secretamente a trama da notação.

É preciso, contudo, perceber que nem sempre existe uma equivalência estrita entre a figura gráfica e o caminho efetivamente percorrido pelos bailarinos. A figura registrada na página deve também, paralelamente à representação imediata do caminho, manifestar o fluxo temporal: as barras colocadas em intervalos regulares sobre o traçado vêm marcar a correspondência com os compassos da partitura musical, assim é necessário postular uma equivalência perfeita entre deslocamento espacial e fluxo temporal. Essa equivalência é necessariamente colocada em cheque quando os bailarinos não evoluem no espaço e dançam em seus lugares. Assim, a figura gráfica para temporariamente de funcionar como caminho e se contenta em expor uma sucessão temporal de gestos:

> Quando se quiser escrever uma dança figurada, observaremos que assim como a dança avança e não fica em um mesmo lugar, após marcar a presença do corpo no começo do caminho de cada bailarino (*sic*), desenharemos o caminho sobre o papel, semelhante à figura da

[24] Sobre essa dança "geométrica" de fins do século XVI e início do XVII, também chamada de dança "horizontal", ver Elizabeth McGowan, *L'Art du ballet de cour (1581-1643)*, Paris, CNRS Editions, 1961, cap. II, e Mark Franko, *Dance as text. Ideologies of the baroque body*, op. cit., cap. I. Além do *Ballet de monsieur le duc de Vendosme* já citado, deve-se mencionar casos exemplares como o *Ballet des Polonais* (1573) e o *Ballet comique de la Reyne* (1581). Sobre o desaparecimento dessa função geométrica da dança, permitimo-nos citar Elizabeth McGowan, p. 37: "Enquanto os intérpretes puderam descer da cena para dançar na sala de teatro, essa dança horizontal permaneceu em voga nos balés representados na corte francesa; ela desaparecerá somente por volta de 1640, quando a elevação da cena tornará invisível aos espectadores térreos a geometria dos passos".

> dança, e depois se deve marcar a posição e os passos como foi ensinado anteriormente.
>
> Quando for necessário escrever vários passos a serem feitos no mesmo lugar – no ponto A, por exemplo – deve-se prolongar o caminho sobre a mesma linha, de um lado ou outro, de acordo com o que parecer mais cômodo e necessário, para ali colocar todos os passos que devem ser feitos no ponto A, e tal caminho será tão somente um *caminho emprestado*, a fim de evitar a grande confusão que seria escrever vários passos em um mesmo lugar; digo portanto que se prolongará o caminho de A até B, e perceberemos que apesar disso o bailarino não terá saído do ponto A, o que se verá facilmente já que os passos aí escritos só poderiam ser feitos no mesmo lugar[25].

Sobre esse *caminho* e essa *figura* global deve-se, então, registrar os *passos*. São os passos que dão ao caminho sua verdadeira efetividade (que conferem tempo à figura), sendo que a figura e os passos podem se articular em virtude do caminho: o caminho tem duas utilidades - primeiro ele serve para escrever os passos e as posições, e segundo para tornar visível a figura das danças.

À primeira vista, o *passo* não é nada mais que uma pequena figura, um pequeno caminho. É a projeção no solo do traçado efetuado pelo pé numa transferência de peso. Estaríamos, portanto, ainda sob um regime de representação icônica, semelhante àquele que caracterizou a *figura*. Em todo caso, é o que permite pensar a natureza dos signos gráficos atribuídos aos passos.

> O passo será caracterizado por uma pequena cabeça preta representando o local onde o pé está antes de caminhar, por uma linha que sai da pequena cabeça preta representando *seu traço, figura e grandeza*, e por uma pequena dobra na extremidade da linha. [...] Ainda que a quantidade de passos dos quais nos servimos na dança seja quase incontável, é possível, porém, reduzi-los a cinco, que servirão aqui apenas para *demonstrar todas as diferentes figuras que a perna pode fazer*, a que chamamos *pas droit*, *pas ouvert*, *pas rond*, *pas tortillé* e *pas battu*[26].

---

[25] *Chorégraphie*, p. 103-104. Grifo nosso. Ver também p. 95: "Digo portanto que quando se dança algum tempo em um mesmo lugar, deve-se olhar o caminho como o condutor dos passos, e não da figura; mas quando a dança avança e não fica mais no lugar, neste caso deve-se olhar o caminho não apenas como o condutor dos passos, mas também da figura". Sobre a relação entre o caminho e o compasso musical, ver p. 87: "Os compassos de dança serão indicados como se indica na música, isto é, com pequenas barras que cortam transversalmente o caminho, e que representam as mesmas barras que cortam as cinco linhas musicais, e o número de espaços do meio, entre duas barras, será o mesmo número de compassos".

[26] *Chorégraphie*, op. cit., p. 9. *[Grifo nosso]*.

Assim, o *pas droit* corresponde a uma linha reta (vertical ou horizontal, dependendo do passo feito à frente, atrás ou ao lado); o *pas ouvert* corresponde a um meio círculo; o *pas rond*, a uma espécie de linha encaracolada, com uma volta; o *pas tortillé*, a uma linha em ziguezague, etc. Pequenas figuras colocadas como acidentes da Figura principal, os símbolos de passos ainda seriam lidos como imagens. No entanto, por designarem *categorias* ("pas droit", "pas ouvert", etc) e não traçados singulares, eles funcionam já como caracteres, isto é, como sinais gráfica e semanticamente desmembrados[27]. A linha reta pode ser mais ou menos reta, a linha curva mais ou menos curva, mas os signos não deixarão de designar o que está subordinado à categoria "pas droit" ou "pas ouvert".

Porém, apesar dessa caracterização inicial, deve-se observar que os símbolos de *passos* funcionam ainda como designações globais. Eles não fazem mais que abreviar descrições verbais, como faziam os sistemas anteriores de abreviação, como o *Manuscrito de basses-danses de Margarida de Áustria* ou o sistema proposto por André Lorin alguns anos antes de Feuillet[28]. É somente no nível dos *acidentes* do próprio passo, dos pequenos sinais adicionais que vêm especificar o passo, que realmente aparecem a decomposição analítica e o espaço da característica. O símbolo do passo se limita a indicar uma transferência de peso; mas essa transferência pode se efetuar e se encadear de várias maneiras. Poderia ser, para retomar as designações globais em uso, um *jeté*, um *coupé*, um contratempo, um *pas de bourré*, uma *cabriola*... São essas entidades "naturais" que a notação vai decompor em elementos simples, podendo ser objeto de uma combinatória característica. Tais elementos e os sinais que lhes são atribuídos farão com que a notação perca aquilo que ainda poderia ter de icônico na representação do passo.

---

[27] Retomamos, aqui, dois dos critérios propostos por Nelson Goodman, em sua teoria da notação, e que ele próprio aplica localmente à notação Laban. Ver *Langages de l'art*, trad. fr., Paris, Chambon, 1990, cap. 4 et 5.

[28] As *basses-danses* foram dançadas desde o início do século XV até meados do XVI. Elas se baseiam em cinco passos básicos (*révérence*, simples, duplo, *branle*, *reprise*), que são abreviadas pelas seguintes letras: R, s, d, b, r. Pode-se assim notar as danças simplesmente combinando as letras. Esse sistema de notação, presente no *Manuscrit des basses-danses de Marguerite d'Autriche* (1460, reproduzido pela *American Library of Congress*), encontra-se também em um impresso anônimo do final do século XV: *L'Art et Instruction de bien dancer*. Sobre o sistema Lorin, ver Jean-Michel Guilcher, «*André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique*», loc. cit.

> Os passos podem ser acompanhados dos seguintes sinais, como *Plié*, *Elevé*, *Sauté*, *Cabriollé*, *Tombé*, *Glissé*, manter o pé no ar, colocar a ponta do pé no chão, colocar o calcanhar, girar um quarto de giro, meio giro, três quartos e um giro inteiro[29].

O *plié* é representado por um traço inclinado colocado sobre o símbolo do passo ("um pequeno traço inclinado ao lado da pequena cabeça preta"), o *élevé* por um traço reto ("um pequeno traço reto"), o *sauté* por dois traços retos, o *cabriole* por três traços retos... Além disso, esses novos signos nos mostram que a linha que representa o passo não é um elemento simples e contínuo. Ela se compõe, na verdade, de três zonas que correspondem aos três momentos do passo: início (antes da transferência), meio (durante a transferência) e fim (após a transferência)[30]. O signo global não terá o mesmo significado se o *plié* ou o *sauté* estiverem no começo ou no fim da linha. Um *contratempo* e um *jeté* são constituídos pelos mesmos signos elementares (um passo alterado por um *plié* e por um *sauté*), mas diferem quanto ao momento (isto é, quanto ao local) em que os sinais devem intervir. Um *contratempo* é um passo em que o salto é realizado antes da transferência de peso, enquanto o *jeté* é saltado no final. Com o simples deslocamento de um sinal, é possível representar de maneira bastante elegante e econômica dois passos que têm pouco a ver quando observados em sua realização cotidiana.

A recomposição de entidades "naturais" a partir de seus signos gráficos simples visa realizar duas coisas: produzir em um mesmo símbolo a designação unívoca do passo e a exibição analítica de sua estrutura. Não se trata apenas de encontrar uma abreviação adequada, mas de revelar de fato, pelo artifício do signo, uma verdade estrutural. Essa sobreposição gráfica da designação e da análise corresponde exatamente ao projeto da *característica*. Com frequência fazemos referência ao espírito "cartesiano" da notação Feuillet, totalmente permeada de ordem e método[31]. Se for para invocar um nome próprio, Leibniz parece-nos o mais apropriado, nem que seja por essa estranha fusão do *geometral* e da *característica* que Feuillet nos apresenta. E, de maneira geral, acredita-

---

[29] *Chorégraphie*, op. cit., p. 11.

[30] "Para colocar os sinais em seus lugares, é preciso antes reconhecer o passo em suas três partes, saber seu começo, seu meio e seu fim". (*Chorégraphie*, op. cit., p. 13)

[31] Ver em especial Jean-Noël Laurenti, «*La pensée de Feuillet*», loc. cit.

mos ser este o espaço global da *Mathesis* clássica a ser convocado – *mathesis* que, desde Leibniz precisamente, também pretende ser *mathesis* das ordens qualitativas. A notação Feuillet busca encontrar, por meio do *artifício* gráfico e analítico do signo, a real *natureza* das entidades coreográficas; busca revelar, sob os agrupamentos empíricos e as rotinas práticas, as reais afinidades estruturais que organizam e conectam os passos entre si. Assim, a notação assume integralmente o projeto da *episteme* clássica, tal como foi exposto por Michel Foucault:

> Um sistema arbitrário de signos deve permitir a análise das coisas em seus elementos mais simples; deve decompor até a origem; mas deve também mostrar como são possíveis as combinações desses elementos, e permitir a gênese ideal da complexidade das coisas. [...] Há uma disposição necessária e única que atravessa toda a episteme clássica: a inscrição de um cálculo universal e de uma busca do elementar em um sistema que é artificial, e que, por isso mesmo, pode revelar a natureza desde seus elementos de origem até a simultaneidade de todas as combinações possíveis. Na época clássica, utilizar-se de signos [...] é tentar descobrir a linguagem arbitrária que autoriza o desenvolvimento da natureza e seu espaço, os termos últimos de sua análise e as leis de suacomposição.[32]

Essa inscrição da notação no seio da *episteme* clássica se vê confirmada pelo estatuto muito particular que Feuillet confere à *tabela*. Antes de possibilitar a escrita da dança, a notação deve permitir a *classificação* fundamentada dos passos. Entre a apresentação do sistema e a coletânea de partituras, encontra-se uma série de *Tabelas* que, no âmbito das grandes *espécies* deixadas pela tradição coreográfica, tem por missão reordenar os passos em função de sua realidade gráfica, isto é, analítica. Encontraremos, assim, uma Tabela de *Temps de Courante*, uma Tabela de *demi Coupés*, uma Tabela de *Coupés*, uma Tabela de *Jetés*, uma Tabela de Contratempos, etc. Essas Tabelas estão organizadas de acordo com um princípio de complexidade crescente. Parte-se de uma entidade elementar - o *jeté* simples, o *contratempo* simples - e acrescenta-se, progressivamente, por meio de combinatória gráfica, o conjunto de variantes possíveis. Dessa forma, podem-se manifestar afinidades que a prática desconhece, ou mesmo inventar entidades que não se utilizam.

---

[32] *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 76-77.

*Edição em português: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo, Martins Fontes, [1966] 2016. Nota da tradução.

Há uma identificação entre gênese ideal e classificação racional, de maneira que o elo essencial entre a *mathesis* e a *taxonomia*, evidenciadas por Foucault[33], apresenta-se aqui confirmado.

A notação Feuillet, portanto, responde à exigência analítica mencionada acima. Decompondo os seres em elementos simples, ela funciona como uma característica: é um alfabeto. Mas ela só pode fazê-lo em virtude de uma indiferença total com relação à exigência semântica: trata-se de um alfabeto que não registra nenhum *discurso*. As entidades da "belle danse" são tratadas como coisas entre coisas, não significantes, passíveis de serem decompostas e recompostas à vontade. Não somente a exigência analítica é dissociável da exigência semântica (Feuillet não faz nenhuma referência ao paradigma linguístico que está no fundamento de sua associação), mas mais radicalmente a análise parece ter como condição de possibilidade a suspensão do *sentido*, colocando entre parênteses toda a rede de correspondências e significações que, na Renascença e ainda na Idade clássica, fazia da dança uma "retórica muda", uma representação alegórica de figuras, ou até uma inscrição cênica da harmonia das esferas[34]. Para que a notação Feuillet fosse implementada, seria necessário de alguma maneira neutralizar os passos e os gestos, subtrair-lhes toda pretensão significativa, e tratá-los como coisas. Repertório de passos, e não depositário de um sentido, descrição de figuras, e não escrita de uma língua, o sistema é entendido, então, como alfabeto sem discurso. Sessenta anos mais tarde, Noverre não deixará de apontar o paradoxo, fazendo do paradigma linguístico o próprio fermento de sua crítica.

---

[33] Ibid., cap. III, seção VI, «Mathesis» e «Taxinomia».

[34] A fórmula "retórica muda" é tirada do *De Saltatione* de Luciano de Samósata e se encontra em quase todos os tratados de dança desde o fim do século XV até Ménestrier (*Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682), e também depois. O significado cósmico do balé é onipresente na Renascença, sendo encontrado ainda no período clássico em Mersenne, por exemplo. Ver *Harmonie universelle*, 1636, *Traité des chants*, Proposição XXII: "Digo primeiramente que podemos fazer balés que representem e ensinem a Astronomia". Essa função representativa e didática do balé permite ainda considerar a dança como uma verdadeira linguagem universal: "Acrescento que por meio delas [as danças] serão representadas as ciências e as artes liberais, também serão bem recebidas e entendidas por chineses e por todas as outras nações estrangeiras, e consequentemente, elas poderão servir como uma *língua comum, natural e universal*, por meio da qual o comércio, os entendimentos mútuos e a amizade recíproca poderão ser estabelecidos e conservados no mundo" (p. 160. [*Grifo nosso*]).

Noverre: a letra e a palavra

O que Noverre pretende fundar em suas *Cartas sobre a dança e os balés* (1760) é um novo regime de significado, um regime que vincularia a dança não à representação de uma figura ou de um signo, mas à expressão direta das paixões. A esse novo regime, ele dá o nome *dança em ação*, retomando a expressão de Cahusac[35]: "Em matéria de dança, a *ação* é a arte de transmitir à alma dos espectadores os nossos sentimentos e as nossas paixões por meio da expressão verdadeira de nossos movimentos, gestos e da fisionomia".[36] Essa dança em ação só pode ser entendida num contexto de dualismo radical, o dualismo entre o mecânico e o expressivo, o mudo e o falante, o físico e o moral:

> A dança propriamente dita se limita unicamente ao *mecanismo* dos passos e dos movimentos de braços; portanto, ela só pode ser vista como uma profissão, cujo sucesso se restringe à destreza, à agilidade, ao vigor e à maior ou menor elevação das cabriolas. Mas a partir do momento em que a ação pantomima se reúne a todos esses movimentos mecânicos, a dança adquire um caráter vivo que a torna interessante; ela *fala*, ela *exprime*, ela pinta as paixões e, assim, merece ser alçada à classe das artes imitativas.[37]
>
> Dividirei a dança em duas classes; a primeira, *dança mecânica ou de execução*; a segunda, *dança pantomima ou em ação*.
>
> A primeira fala apenas aos *olhos*, e os encanta pela simetria dos movimentos, pelo brilho dos passos e variedade de tempos; pela elevação do corpo, equilíbrio, firmeza, atitudes elegantes, nobreza das posições e pela graciosidade da pessoa. Tudo isso oferece apenas a parte *material*.
>
> A segunda, a que chamamos dança *em ação*, é *a alma* da primeira, se assim ouso me expressar; ela lhe dá a vida e a expressão, e ao seduzir o olho ela cativa o coração, levando-o às mais vivas emoções; eis o que constitui a arte.[38]

---

[35] Louis de Cahusac, *Traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme, 1754, Livro IV. Sobre o conceito de "dança em ação" no pensamento de Cahusac, ver Catherine Kintzler, "*La danse, modèle d'intelligibilité dans l'opéra français de l'âge classique*", in: *La Pensée de la danse à l'âge classique: écriture, lexique, poétique*, op. cit.

[36] Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets*,carta X, edição de Stuttgart, 1760, p. 262, *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, Saint-Pétersbourg, Schnoor, 1803, vol. 1, carta X, p. 130, e *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris, Collin, 1807, vol. 1, carta XXVI, "De l'accord du Geste avec la Pensée et les Mouvements de l'Ame", p. 389.

[37] Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 2, carta VII, p. 72; Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta IX, "Renaissance de l'art de la danse" [Renascimento da arte da dança] p. 125. [*Grifos nossos*].

[38] Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 2, carta XI, p. 106 ; Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta X, "Division de la danse" [Divisão da dança], p. 135. [*Grifos nossos*], exceto o primeiro parágrafo e "dança em ação" no terceiro.

Trata-se, portanto, de fazer a dança *falar*. Pois, até então, ela era *muda*[39]. Tão preocupada com o encadeamento dos *passos*, em respeitar as *posições* e com a complexidade das *figuras* –, coisas que Feuillet nos ensinava –, ela ficava presa na pura mecânica, o que certamente seduzia o olhar, mas nada exprimia. O *sentido* só podia ser atribuído a partir daquilo que lhe era exterior, por meio do libreto ou dosdiálogos:

> Não é de hoje que se dá o título de balé às danças figuradas que só deveriam ser chamadas pelo nome de divertimento; tempos atrás, esbanjamos esse título para todas as festas deslumbrantes que foram dadas nas diferentes cortes da Europa.
>
> Ao examinar todas essas festas, estou persuadido de que estávamos errados em atribuir-lhes tal título. Nunca vi aí a dança em ação; fazia-se uso dos grandes recitativos devido à ausência de expressão dos bailarinos, para informar o espectador daquilo que seria representado, prova clara e muito convincente de sua ignorância, bem como do silêncio e da ineficiência de seus movimentos. [...] Sob o regime de Luís XIV, não serviam os recitativos, os diálogos e os monólogos como intérpretes da dança? *Esta estava apenas balbuciando*.[40]

Esta caracterização do balé de corte é em vários aspectos reducionista. O balé de corte de Luís XIV aspira à *imitação* tanto quanto a dança em ação de Noverre. Ménestrier repete incessantemente: a dança é uma arte de imitação[41]. Na verdade, é o próprio conceito de *imitação* que, de Ménestrier a Noverre, sofre um abalo. Se o balé de corte só pode imitar apoiando-se nos elementos anexos da representação – no figurino, na máscara, no cenário, no texto... –, é justamente porque ele não busca exibir indivíduos ou afetos, mas visa produzir figuras simbólicas, *signos* instantâneos, que os espectadores se deleitarão em decifrar e reconhecer. Assim, pode-se sem qualquer risco de inverossimilhança dançar o Vento, o Sol, a Cólera, a Paz ou o movimento dos Astros - o que é absolutamente inconcebível para Noverre. Não se trata, aqui, de uma fala

---

[39] "Eu ensino a dança muda a articular; a exprimir as paixões e os afetos da alma." (*Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 2, carta VII, p. 71; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, vol. 1, carta IX, "Renaissance de l'art de la danse" [Renascimento da arte da dança], p. 124).

[40] Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets*, 1760, carta VII, p. 114-116; *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 1, carta VII, p. 58-59; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta XXI, "Défauts de nos premiers ballets" [Falhas de nossos primeiros balés], p. 264-265. [*Grifos nossos*]

[41] Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, op. cit.

expressiva, de uma emoção mostrada em seu desdobramento temporal, mas de uma imagem oferecida como um *instantâneo* a ser decifrado, o que evidencia muito bem Cahusac nas críticas que ele próprio formula em relação ao balé de corte:

> No grande balé, há muito movimento e nenhuma ação. Ali, a dança pode muito bem pintar personagens de fábulas ou da história por meio das roupas, dos passos, das atitudes, dos caráteres nacionais; mas sua pintura se assemelha à pintura ordinária que só pode apresentar um único momento, já o teatro é, por natureza, feito para representar uma sequência de momentos, e desse conjunto resulta uma pintura viva e sucessiva, semelhante à vida humana. [...]
>
> As Fúrias em uma determinada entrada, por exemplo, podiam sem dúvida pintar a ira que as move por meio de passos rápidos, saltos precipitados, turbilhões violentos, mas isso não passava de um traço geral, uma pincelada episódica. Como resultado, teríamos visto as Fúrias, e nada mais.[42]

O balé de corte, portanto, ou se contenta com a pura virtuosidade insignificante dos passos ou elabora signos heterogêneos em que a dança não passa de um elemento dentre outros. Em nenhum dos casos a dança *fala*. Fazer a dança falar, para Noverre, é conseguir metamorfosear a mecânica elementar, conseguir combiná-la de tal maneira que, dali, se extraia milagrosamente um discurso. E é aí que intervém novamente a metamorfose da escritura, a imagem do alfabeto e da linguagem:

> [Face ao bailarino mecânico] eu aplaudo então a destreza, admiro o homem-máquina, faço justiça à sua força, à sua agilidade; mas ele não me faz sentir nenhuma agitação; ele não me toca e não me causa sensação mais intensa que o arranjo das seguintes palavras: faz... não... o... a... vergonha... crime... e... cadafalso. Porém, essas palavras rearranjadas por um grande homem compõem este belo verso do Conde de Essex:
>
> *O crime faz a vergonha, e não o cadafalso.*
>
> Conclui-se dessa comparação que a dança contém nela mesma tudo aquilo necessário à bela linguagem e que não basta conhecer o *alfabeto*. Deixe um homem de engenho organizar as *letras*, formar e unir as *palavras*, e ela deixará de ser *muda*, ela falará com tanta força quanto energia, e os balés então compartilharão com as melhores

[42] Cahusac, *Traité historique de la danse*, op. cit., segunda parte, Livro III, capítulo IV, "Vícios do grande balé", p. 47-49. Esse caráter pictórico e instantâneo da significação coreográfica já havia sido atestado por Ménestrier em 1682: "O mesmo personagem deve aparecer apenas uma única vez, pelo menos com a mesma roupa. A razão disso é que, uma vez que o balé representa apenas por meio de figuras e movimentos, quando o personagem aparece uma segunda vez ele não exprime nada novo quanto à figura, e é necessário que os movimentos sejam diversificados, que se possa entender o que ele representa de novo". (*Des ballets anciens et modernes*, op. cit., p.141-142.)

> peças de teatro da glória de tocar, emocionar, fazer verter lágrimas [...].[43]

Os passos são como letras insignificantes, ou palavras atomizadas, que devem ser combinadas adequadamente segundo uma fórmula que permitiria, enfim, fazê-las falar. Essa metamorfose da *letra* ou da *escrita* é encontrada na obra de Cahusac, seguindo o mesmo uso, mas sob formas diversas. Por vezes, o bailarino ruim é comparado ao sábio chinês, cuja sabedoria consiste no conhecimento de *ideogramas* isolados, que ele nunca articula em um discurso. Um sábio que possuiria todos os elementos do saber, mas sob a forma do não-saber absoluto, sob a forma da fragmentação rapsódica e da representação atômica. Seria mais ou menos o mesmo para o bailarino apenas mecânico: ele conheceria perfeitamente o alfabeto do movimento, mas, exatamente por ignorar a língua, viria a tratar as letras como *ideogramas*, absurdamente. Em outros momentos, o bailarino é comparado ao escriba, àquele que, apesar de dominar exemplarmente a grafia das letras, não domina a arte do discurso[44].

No entanto, a metáfora da escrita engana: ela dá a entender que o *sentido* do movimento poderia resultar de uma simples combinação do insignificante, como aconteceria com as letras quando combinadas em palavras. Noverre sustenta, na verdade, exatamente o contrário: o *significado* coreográfico é radicalmente heterogêneo ao seu alfabeto e só pode se manifestar em um outro nível, que não o dos passos e das figuras. A escrita alfabética não tem aqui a função de um paradigma propriamente dito, mas somente de uma metáfora crítica. Essa metáfora permite afirmar que uma dança puramente mecânica é tão absurda quanto dominar um alfabeto sem ter a competência

---

[43] *Lettres sur la danse et les ballets*, carta II, p. 28-29; *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 1, carta II, p. 15-16; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta XVIII, "Règles à suivre dans la Composition des Ballets", p. 242. [À exceção do primeiro parágrafo e do verso, *grifos nossos*].

[44] "O personagem mais louvável da China é o que sabe a maior quantidade de palavras. A erudição desse país nem mesmo toca as coisas em si. Um letrado gasta sua vida toda para colocar, arranjar em sua cabeça um número imenso de palavras isoladas, e os sábios da China declaram que ele é sábio. Penso que vejo um homem que, tendo em sua mão a chave do Templo das Musas, consome seus dias e toda a sua habilidade em virá-la e desvirá-la na fechadura, sem jamais ousar acionar sua abertura. Assim é o nosso melhor bailarino." (*Traité historique de la danse*, op. cit., segunda parte, livro IV, cap. 4, p. 129). "Um escriba é um especialista que ensina a fazer as letras. Um mestre de dança é um artista que mostra como fazer os passos. O primeiro não está mais distante daquilo que chamamos na literatura de escritor do que o segundo está distante daquele que, no teatro, merece o nome de bailarino". (Ibid., cap. 8, p.144).

linguística. Mas, na verdade, como nada nesse alfabeto e nas combinações dele originadas permite o aparecimento de um *sentido*, tal disjunção é perfeitamente normal. É em outro lugar que o *sentido* deve aparecer, em um "outro lugar" propriamente topológico. Enquanto o alfabeto do movimento se concentra nas pernas, no encadeamento dos passos e figuras, o *sentido*, por sua vez, que faz a dança se tornar fala e expressão, se localiza nos braços e no rosto. Noverre insiste sem cessar que é preciso dar mais atenção aos braços e menos valor às pernas:

> Para acelerar os progressos de nossa arte e aproximá-la da verdade, é preciso sacrificar todos os passos demasiadamente complicados; aquilo que perderemos na região das pernas será encontrado na região dos braços. [...] O que reclamo é mais variedade e expressão nos braços, gostaria de vê-los falar com mais energia; eles pintam o sentimento e a voluptuosidade, mas isso não é o bastante, é necessário pintar a fúria, o ciúme, o desprezo, a inconstância, a dor, a vingança, a ironia, enfim, todas as paixões inatas do homem e que, de acordo com os olhos, a fisionomia e os passos, me façam entender o clamor da natureza.[45]

Quanto ao rosto, lugar eminente da expressão das paixões, Noverre congratula-se por ter-lhes dado transparência ao censurar o uso das máscaras:

> Eu tive a coragem de censurar as máscaras do teatro e elas agora só ousam se mostrar nos bailes; sempre vi essas máscaras de madeira ou de cera como um envelope espesso e grosseiro que sufoca os afetos da alma e não permite manifestar para fora as impressões que ela sente.[46]

O aparecimento do *sentido*, esse "outro lugar" do passo que são os movimentos dos braços e a mímica do rosto, exige o estabelecimento de um novo conceito: o de gesto, e de uma nova lógica: a da expressão[47]. O gesto expressivo não pode estar sujeito

---

[45] *Lettres sur la danse et les ballets*, 1760, carta X, p. 270-276; *Lettres sur la danse, sur les ballets et surles arts*, 1803, vol. 1, carta X, 135-138; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta XXVII, "De l'accord du Geste avec la Pensée et les Mouvements de l'Ame", p. 394-397.

[46] *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 2, carta VIII, p. 84; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta VI, "Des Spectacles anciens et surtout de la Pantomime", p. 96.

[47] "Que meus colegas estejam convencidos de que entendo por gestos os movimentos expressivos dos braços apoiados pelos caráteres impactantes e variados da fisionomia", *Lettres sur la danse et les ballets*, 1760, carta X, p. 269; *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, carta X, p. 134; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, carta XXVII, "De l'accord du Geste avec la Pensée et les Mouvements de l'Ame", p. 393..

a nenhuma codificação prévia. Não se trata de uma entidade coreográfica pré-determinada que poderíamos nos contentar em executar, ao invés disso, refere-se à exibição direta de uma interioridade singular e apaixonada, de sua exposição sob a forma de movimentos ínfimos e infinitamente variados:

> Uma vez que a colocação dos braços deve ser tão variada quanto as diferentes paixões que a dança pode exprimir, as regras recebidas tornam-se quase inúteis; seria preciso quebrá-las e afastar-se delas a cada instante, ou se opor seguindo exatamente os movimentos da alma, que não podem se limitar por um determinado número de gestos. [...] O gesto extrai seu princípio da paixão que deve mostrar; é um traço que parte da alma, ele deve fazer um efeito imediato e tocar a fundo quando lançado pelo sentimento. Instruídos sobre os princípios fundamentais de nossa arte, sigamos os movimentos de nossa alma, ela não pode nos trair quando sente vivamente; e se, nesses instantes, ela conduz o braço a um ou outro gesto, este é sempre tão justo quanto corretamente desenhado, e seu efeito é certo. As paixões são as molas que movem a máquina: quaisquer que sejam os movimentos resultantes, não podem deixar de ser verdadeiros. Devemos concluir de tudo isso que os preceitos estéreis da escola devem desaparecer na dança em ação para abrir espaço à natureza. [48]

A lógica do gesto nos leva necessariamente para fora do alfabeto, ela nos confronta à singularidade do sujeito dançante e à verdade tautológica da expressão. Por isso desaparece toda a exterioridade de um vocabulário. Ela nos confronta à continuidade dos signos: infinitamente variados, os sintomas expressivos não podem estar sujeitos a nenhuma categorização descontínua. Por isso desaparece também a ideia de caractere ou de entidade. Ela implica na simultaneidade do sentido e de sua enunciação; não há expressão fora de uma paixão interiormente e presentemente vivida. Tudo isso, enfim, faz retornar a conexão do dançar à presença.

Daqui em diante estamos armados para entender a acusação de Noverre contra Feuillet[49]. Está dito em uma frase: a *Coreografia* "*soletra* a dança".

---

[48] *Lettres sur la danse et les ballets*, 1760, carta X, p. 264-266; *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, carta X, p. 131-132; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, carta XXVII, "De l'accord du Geste avec la Pensée et les Mouvements de l'Ame", p. 390-391.

[49] *Lettres sur la danse et les ballets*, 1760, carta XIII; *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 1, carta XIII; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta XXX, "De la Chorégraphie" [Sobre a coreografia].

A carta começa com um resumo dos princípios, que, num mesmo movimento, condena tanto o alfabeto quanto o geometral:

> Os percursos ou a figura dessas danças eram desenhados; em seguida, os passos eram indicados sobre esses caminhos por traços e signos demonstrativos e de convenção; a cadência ou o compasso eram marcados por pequenas barras colocadas transversalmente, dividindo os passos e estabelecendo os tempos; a melodia sobre a qual esses passos eram compostos era escrita no alto da página, de maneira que oito compassos de *Coreografia* equivaliam a oito compassos de música; mediante esse arranjo chegava-se a *soletrar* a dança, contanto que se tivesse a precaução de nunca *mudar a posição do livro*, e de mantê-lo sempre *na mesma direção*. [50]

A notação retém do movimento dançado apenas seu elemento alfabético, somente isso pode entrar no código explícito e na descontinuidade do vocabulário: "essa arte só indica exatamente a ação dos *pés*"[51]. Os movimentos sutis dos braços, os *desvios* do busto, as *oposições* da cabeça, as *expressões* do rosto, que são o essencial do significado coreográfico, não têm lugar na notação. A notação não é fina o bastante para se encarregar do próprio lugar da expressividade. Não se trata aqui de uma dificuldade contingente, a qual poderíamos remediar refinando e complexificando o sistema, mas sim de uma impossibilidade essencial, que repousa sobre o dualismo entre o mecânico e o expressivo. A notação assume o mecânico e o soletra. Ainda que neste nível ela pareça já ultrapassada ("hoje em dia os passos são complicados; portanto é muito difícil escrevê-los e ainda mais difícil decifrá-los"[52]), ela sempre pode adicionar signos complementares, inventar artifícios gráficos e complexificar-se à exaustão. Onde ela tropeça irremediavelmente é sobre o significado em si, sobre essa expressão que escapa a qualquer código, a qualquer categoria, e não pode ser concebida fora de uma atualização plena e inteira. O essencial da dança está na presença em ato de uma paixão que se exporta, e isso não pode ser escrito.

---

[50] *Lettres sur la danse et les ballets*, 1760, carta XIII, p. 364; *Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts*, 1803, vol. 1, carta XIII, p. 182; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 1807, vol. 1, carta XXX, "De la Chorégraphie" [Sobre a coreografia], p. 451-452. [À exceção de "coreografia", *grifos nossos*].

[51] Ibid., p. 365; ibid. p. 182; ibid., p. 452. [*Grifo nosso*].

[52] Ibid.

É por isso que as partituras Feuillet funcionam na verdade como *vestígios* e *traços* de um acontecimento escondido, e de maneira alguma como um *corpus* que registra a identidade das obras:

> Acumulem o quanto quiserem esses débeis monumentos da glória de nossos bailarinos célebres; neles não vejo e nem se verá nada além de um esboço, ou uma vaga ideia de seus talentos; [...] percebo apenas *vestígios* e *traços* de uma ação dos pés que não acompanham nem as atitudes do corpo, nem as posições dos braços, nem a expressão das cabeças; em suma, não me oferecem nada mais do que a *sombra* imperfeita do mérito superior, que uma *cópia fria e muda* de originais inimitáveis.[53]

Todo o arsenal platônico do *Fedro* é aqui retomado: a metáfora da sombra e da luz, da cópia e do original, do que fala e do que fica mudo. Este imperativo da *palavra viva*, da presença necessária do *significado* em si mesmo, é preciso ser aplicado também à criação:

> É um erro pensar que um bom mestre de balé possa traçar e compor sua obra ao pé de sua *lareira*. Aqueles que trabalham assim nunca conseguirão nada além de combinações miseráveis. Não é com a pena na mão que se faz caminhar os figurantes. [...] O teatro é o Parnaso dos compositores engenhosos; é lá que, sem procurar, encontram uma multiplicidade de coisas novas; lá tudo se liga, tudo é cheio de alma, tudo se desenha com traços inflamados. [...] A condução e a marcha de um grande balé, bem desenhado, exige, meu Senhor, conhecimentos, espírito, engenho, refinamento, um tato preciso, uma sábia cautela e um e um olhar infalível, e todas essas qualidades não são adquiridas decifrando ou escrevendo a dança *coreograficamente*. Só o *momento* determina a composição, a habilidade consiste em captá-lo e aproveitá-lo da melhor maneira.[54]

O ato de compor só pode ter significado no próprio teatro e na presença simultânea dos participantes, pois compor é, antes de tudo, saber apoderar-se de um presente contingente, de um acidente bem vindo, de um momento imprevisto, de um *kairós*. Notemos que essa lógica do *kairós* coreográfico ainda governa profundamente nossa modernidade, incluindo, e talvez principalmente, as suas franjas mais "avançadas": composição instantânea, *site specific*, espera do acidente... enfim, tudo

[53] Ibid.,p. 367-368; ibid., p. 183; ibid., p. 453. [*Grifos nossos*].

[54] Ibid., p. 387-391; ibid. p. 192-194; ibid., p. 461-463. [À exceção de "coreograficamente", *grifos nossos*].

aquilo que sob o nome de *performance* torna voluntariamente a dança indissociável do registro do acontecimento.

No entanto, Noverre não desvaloriza absolutamente o registro gráfico. Se renunciarmos ao seu valor de *corpus* de partituras e passarmos a considerá-lo como simples *traços* ou *arquivos*, poderemos então vislumbrar aprimoramentos. Criticando o artigo "Coreografia", redigido por Goussier para a *Enciclopédie*, Noverre propõe alguns aprimoramentos. Goussier se limita a uma exposição neutra do sistema Beauchamps-Feuillet e acrescenta simplesmente algumas imagens tiradas da *Chorégraphie*. Noverre propõe um projeto completamente diferente, que repousa, na verdade, no retorno puro e simples à representação pictórica e à descrição verbal, o que implica numa desvalorização radical dos méritos da representação planimétrica ou geometral. O plano geometral, além de obrigar o leitor a dar voltas em torno do livro, oferece apenas uma *vista aérea* da figura principal. Essa vista aérea deixa escapar o real da representação, aquilo que de fato é visto da plateia, sempre frontal, de acordo com o plano de elevação. Este, na verdade, não é nem mesmo um plano, mas, sim, uma vista em perspectiva. Por isso, Noverre propõe acrescentar ao que é escrito no plano geometral uma representação puramente pictórica da cena, uma gravura que mostraria a imagem real das figuras, das situações, dos personagens, do figurino e das expressões. Noverre chama essa representação pictórica de plano de elevação, nomeação bastante imprópria, mas por uma questão de paralelismo com o plano geometral. E a esse plano de elevação, que na verdade é apenas uma vista em perspectiva, deve-se ainda acrescentar descrições verbais. Desta forma, multiplicam-se os ângulos de ataque, lança-se mão de todos os recursos, notação, desenho, discurso, não para afirmar a identidade de uma obra que poderia ser transmitida segundo os procedimentos de ausência autorizados pelo texto, mas tão somente para deixar às gerações futuras o arquivo ou o traço de uma presença insuperável:

> A *coreografia* se tornaria então interessante. *Plano geometral*, *plano de elevação*, *descrição fiel dos planos*, tudo se apresentaria aos olhos como os traços do gosto e do engenho; tudo instruiria, as posturas de corpo, a expressão das cabeças, o contorno dos braços, a posição das pernas, a elegância da roupa, a verdade do *traje*; em suma, uma tal obra apoiada pelo lápis e pelo buril de dois artistas tão ilustres seria

> uma fonte onde poderíamos nos servir; vejo-a como um *arquivo* de tudo que nossa arte possa oferecer de luminoso, interessante e belo.[55]

Do *corpus* ao *arquivo*, tal é o movimento ao qual Noverre submete a notação. E aí está a consequência direta do jogo dialético da escrita. Uma vez que a notação é concebida como a escrita de um idioma, ela se vê necessariamente julgada pelo critério de uma pretensão que ela não pode cumprir. Grafia que não *diz* nada, ela só pode registrar o esqueleto de um *sentido* exterior, tornando-se o rastro de uma *presença* necessariamente desaparecida.

Laban: o movimento e o *Esforço*

A posição de Laban se deduz de um fato simples: igual admiração por Feuillet e por Noverre[56]. Essa dupla filiação supõe exatamente que o paradigma linguístico retorne *em interioridade*: não como fermento de uma crítica externa, mas como metáfora de uma resolução fantasiada. A escrita linguística é o que se anuncia como a miraculosa concordância entre a análise e o significado, o alfabeto e a palavra, concordância que sempre faltou à notação:

> Uma notação coreográfica nova e universalmente aceitável, *semelhante ao alfabeto fonético*, deveria ser construída. Imagens e diagramas representando a forma exterior do movimento e das posições corporais não podiam realizar esse fim último que é a notação do conteúdo *espiritual* das danças. [57]
>
> Por ser uma composição de movimentos, a dança pode ser comparada à *linguagem falada*. Assim como as palavras são formadas por letras, os movimentos são formados por elementos. Assim como as frases são constituídas de palavras, as frases de dança são constituídas de movimentos. [58]
>
> Assim como as *letras do alfabeto* compõem as palavras que se organizam em frases, os elementos simples de movimento compõem segmentos mais elaborados e, finalmente, frases de dança. [59]

---

[55] Ibid., p. 383-384; ibid., p. 190-191; ibid., p. 459-460. [À exceção de "coreografia" e "trajo", *grifos nossos*].

[56] Ver *Principles of Dance and Movement Notation*, 1956, op. cit., p. IX e XI; *Modern Educational Dance*, Londres, MacDonald & Evans, 1948, trad. fr., *La Danse moderne éducative*, Bruxelles, Complexe-CND, 2003, p. 19.

[57] *Principles of Dance and Movement Notation*, p. 4. [Tradução e *grifos nossos*].

[58] *La Danse moderne éducative*, op. cit., p. 44. [*Grifo nosso*].

[59] Ibid., p. 63. [*Grifo nosso*].

Se a dança se constitui como uma linguagem, feita de elementos simples tornados significantes por pura virtude da combinatória, a notação pode então assumir ser puro alfabeto. Ela será, ao mesmo tempo, automaticamente, transcrição de um discurso. É este ideal que parece governar a *cinetografia*, que não é nada além de um sistema de decomposição do movimento[60]. Conforme a *kinesfera*, o espaço subjetivo é dividido e, juntamente com ele, o corpo é decomposto segundo suas principais regiões motrizes e articulares, correspondendo cada uma às diferentes colunas da partitura. Graças a essa dupla análise, é possível representar de maneira puramente simbólica qualquer postura corporal, compreendendo-se, então, o movimento como passagem implícita de uma postura à outra. Os signos de apoio permitem representar as transferências de peso, e, assim, os deslocamentos no espaço.

A *cinetografia* Laban rompe com a notação Feuillet ao abandonar a representação planimétrica. A página deixa de ser a projeção do espaço para tornar-se apenas a projeção do tempo. A partitura, que se lê de baixo para cima, desenvolve uma sequência de gestos e de deslocamentos, cujo caráter espacial só é assumido na forma simbólica, e não icônica. Além disso, essa espacialidade não é a de um referencial exterior, mas se orienta a partir do próprio corpo. O que se registra é uma sequência de instruções motrizes subjetivamente referidas, e não a figuração imediata de um percurso. As posições no espaço objetivo (isto é, relativas a um referencial exterior) são legíveis apenas como consequências implícitas. Enquanto a notação Feuillet articulava dois sistemas heterogêneos, a figura e o caractere, a representação icônica do percurso e a representação simbólica dos passos, a *cinetografia,* por sua vez, baseia-se apenas no poder analítico e combinatório de símbolos abstratos. Estaríamos lidando, assim, com um alfabeto perfeito, tanto mais perfeito quanto parece ser capaz de suportar qualquer tipo de movimento.

Porém, uma dificuldade permanece, ainda a mesma. Trata-se, na verdade, de um alfabeto que não *diz* nada. Ele registra a face objetiva do movimento, os traçados, as posturas, os tempos; registra parâmetros quantitativos – velocidade, direção, amplitu-

[60] Para uma apresentação detalhada da *cinetografia*, ver, por exemplo, Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban*, 2 vol., Paris, CND, 1999.

de... –, mas deixa de lado necessariamente o que, aqui, chamaremos grosseiramente de *qualitativo*, o acompanhamento subjetivo do movimento. Esse acompanhamento – evidente para qualquer um que perceba a diferença entre a queda de uma pedra e a expressão de um ser vivo – Laban nomeia justamente como expressão ou cor, *mood*: tonalidade afetiva e, simultaneamente, visibilidade de um estado. E é o *mood* que deve ser colocado no fundamento do significado coreográfico: "O significado das frases de movimento pode ser compreendido como a expressão de 'cores' [*moods*] de ações definidas" ("The sense of the phrases of movement can be understood as the expression of definite action moods")[61].

Este *mood*, essa maneira qualitativa e subjetiva do movimento que é o próprio princípio de sua "coloração", tem a ver parcialmente com a exterioridade das posturas e gestos:

> As cores [*moods*] ou expressões de movimentos têm uma dupla fonte. Compreender-se-á facilmente que um corpo e um braço que crescem em altura e largura terão uma expressão diferente daquela de um corpo encolhido no chão. No entanto, seria falso falar de expressões definidas representadas por posições, pois o bailarino em qualquer posição pode se mexer de maneiras muito diferentes. Portanto, a expressão de um movimento depende: de sua localização no espaço, incluindo a forma, e de seu conteúdo dinâmico, incluindo *o esforço*.[62]

Esforço não é, aqui, um termo qualquer. É exatamente o início de uma outra notação, o sonho de uma análise e de uma combinatória que se encarregariam do restante fenomenológico deixado pela *cinetografia*. Por *esforço*, entendemos a dimensão motriz do *mood*, uma determinada atitude interior em relação ao movimento, atitude que é entendida simultaneamente como conteúdo de visibilidade: um interno imediatamente exposto, uma qualidade expressiva. Esse esforço, essa atitude motriz, Laban a decompõe em quatro fatores: relativos ao peso, ao fluxo, ao tempo e ao espaço: "Os componentes das diferentes qualidades de *esforço* resultam de uma *atitude interior*

---

[61] *Modern educational dance*, op. cit., p. 44, trad. fr. p. 63. [*Grifo nosso*]. A tradução proposta por Jaqueline Challet-Haas e Jean Challet decidiu traduzir o difícil conceito de *mood* ora como "expressão", ora como "cor".

[62] *Modern educational dance*, op. cit., p. 45-46, trad. fr., p. 64. [*Grifo nosso*].

(consciente ou inconsciente) em relação aos fatores motores do peso, do espaço, do tempo e do fluxo". [63]

Uma combinação qualitativa pode ser, então, estabelecida. Instaurando signos adequados para as atitudes em relação aos quatro fatores, poder-se-ia engendrar o conjunto de atitudes globais possíveis, de maneira que todo *esforço* tivesse sua representação gráfica específica, e que todo gráfico mostrasse uma *estrutura* do esforço[64]. Essa combinação dá lugar a alguns tipos elementares que Laban nomeia ações de base. Essas ações não designam gestos determinados, mas, uma vez mais, qualidades de movimento: pressionar (referência ao peso firme, ao espaço direto, ao tempo sustentado), espanar (leve, flexível, repentino), empurrar (firme, direto, repentino), flutuar (leve, flexível, sustentado), torcer (flexível, sustentado, firme), percutir (direto, repentino, leve), chicotear (repentino, firme, flexível), deslizar (sustentado, leve, direto)[65]. Estaríamos, assim, diante de um alfabeto de qualidades e, por mediação, de um alfabeto do significado. No entanto, esse alfabeto só é possível ao custo de um abandono da exigência notacional. Ou essas ações funcionam realmente como categorias discretas (neste caso, toda qualidade de movimento deve poder ser incluída por uma e apenas uma), ou elas estabeleceriam marcos na continuidade infinita de possíveis degradações qualitativas (e neste caso o princípio de descontinuidade gráfica e semântica no fundamento da notação torna-se caduco). No primeiro caso, os gráficos só funcionam às custas de uma violência exercida sobre a empiria. No segundo, eles cessam pura e simplesmente de funcionar como notação[66].

O fracasso na exportação da combinação entre o qualitativo e o expressivo é a consequência de uma impossibilidade mais profunda. A aplicação do modelo da escrita alfabética à notação não pode cumprir suas promessas. A articulação miraculosa entre análise e significado, entre alfabeto e palavra, aplica-se apenas à linguagem, em virtude

---

[63] *The Mastery of Movement*, 1950, trad. fr., *La Maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 34. [*Grifo nosso*].

[64] Sobre as representações gráficas de "esforço", ver *Effort,* em colaboração com F. C. Lawrence, Londres, MacDonald & Evans, 1948; *La Danse moderne éducative*, op. cit., p. 74-104; *La Maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 105-118.

[65] As ações de base resultam da combinação de três fatores somente: peso, tempo, espaço. O fluxo aí se insere de maneira acessória. Ver *La Danse moderne éducative*, op. cit., p. 75-77.

[66] Sobre a descontinuidade semântica e gráfica como critério da notação, permitimo-nos fazer referência mais uma vez às análises de Nelson Goodman, em *Langages de l'art*, op. cit., cap. 4 et 5.

da dupla articulação que a caracteriza. A notação do esforço pretende reconquistar a expressividade e o significado, anexar o domínio em cujo nome o registro gráfico se viu condenado. Mas esse significado lhe é dado desde o início, contido antecipadamente nos próprios elementos de sua combinatória. O significado não pode ser engendrado pelos elementos, e é precisamente por isso que a segunda combinatória não é mais significativa que a primeira; ela difere simplesmente pelo objeto – qualitativo e expressivo – que apresenta, objeto que a constrange a funcionar como uma classificação contínua, e não como uma notação. A preponderância do modelo alfabético dentro do discurso notacional é apenas o sintoma da dependência propriamente coreográfica do significado em relação à presença. Por isso, torna-se simultaneamente almejada e subtraída a possibilidade de uma autonomização do significado, de um significado *ausente*, pelo qual a articulação do dançar à presença se verá enfim desfeita. Sonho que só pode, no fim das contas, atestar sobre a sua própria impossibilidade.

Eixo 4: Corpo e Cognição

A escolha do capítulo 2, *Reorganizando nós mesmos,* do livro Ferramentas Estranhas: arte e natureza humana, de Alva Noë, se deu pelo fato de tratar de questões relativas à coreografia.

O livro, em termos gerais, propõe que a arte é uma área de conhecimento que se dedica à formulação de hipóteses, com vistas à promoção da revisão de nossas compreensões de mundo, ao reorganizar aquilo que está previamente organizado.

O movimento é proposto como uma das atividades organizadas do corpo. Entre as ações de andar, correr, etc, encontra-se a de se movimentar ritmicamente, somos corpos dançantes.

Nosso projeto biológico carrega esses projetos que se implementam na relação corpo-ambiente. Caberia, então, à coreografia a reorganização dessas atividades ao deslocar as habilidades naturais e os padrões de organização dos movimentos. A arte dá visibilidade a outras possibilidades de existência e, assim, questiona os limites da ordem. Expandindo os modos como percebemos, pensamos e agimos em relação a nós mesmos e ao mundo.

Alva Noë é filósofo e pesquisador da natureza da mente e da experiência humana. Colaborou artisticamente com vários artistas da dança, entre eles: Willian Forsythe. É autor de diversos livros no segmento, como: **Action in Perception** (2004); **Out of Our Heads: why you are not your brain and other lessons from the biology of consciousness** (2009); **Varieties of Presence** (2012); **Strange Tools: Art and Human Nature** (2015); e, **HiInfinite Baseball: Notes from a Philosopher at the Ballpark** (2019).

Rosa Hercoles[1]

[1] Especialista em Eutonia pela Escola de Eutonia da América Latina (1990\94), Doutora (2005) em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Professora do Curso de Comunicação e Artes do Corpo (PUCSP); coordenou o mesmo Curso de ago/2009 à julho/2013. Foi Chefe do Departamento de Linguagens do Corpo/FAFICLA/PUCSP (2013/17). É membro do Centro de Estudos em Dança (PUCSP). Investiga formas de comunicação no corpo, atuando principalmente nos seguintes segmentos: dança contemporânea, eutonia, dramaturgia e artes do corpo.

Ferramentas Estranhas: Arte eNatureza Humana[2]

Capítulo 2: Reorganizando a nósmesmos[3]

Alva Nöe[4]

No capítulo anterior, introduzi um modo de pensar sobre organização e expliquei que nós somos organizados. Somos organizados por nossas atividades habituais. Não seguimos nenhum roteiro, mesmo que, de certa forma, grande parte denossa vida organizada seja roteirizada. Agimos por força do hábito, masfrequentementenos falta o entendimento dos modos como agimos. Por exemplo: as pessoas se surpreendem ao perceber que é perigoso dirigir enquanto falam ao telefone, porque, em geral, elas não estão cientes do quanto são capturadas e absorvidas pelas atividades que as organizam.

Eu gostaria de sugerir, agora, que a arte tem seus primórdios nesse fato básico sobre nós: somos organizados, integrados, agrupados por atividades tais como amamentar, caminhar, conversar e perceber.

Podemos começar a explicar esta hipótese debruçando-nos sobre a dança.

***

Dançar é obviamente – e antes que tudo – uma atividade organizada. Dançar é algo natural; uma resposta física espontânea ao ritmo, à música ou ao movimento. Dançar também é um exercício privilegiado dos poderes da atenção e do discernimento perceptivo. Nós direcionamos nossa sensibilidade ao que estamos ouvindo, ao que nosso parceiro está fazendo ou ao que estamos fazendo ou fizemos em nossos movimentos. Dançar demonstra a compreensão e consciência de nós mesmos, evidencia a relação de um com o outro e a relação com a música. Dançar é requintadamente complexo, tanto cognitiva quanto perceptivamente, e, ainda assim, é algo básico, natural e espontâneo.

---

[2] Para uma melhor compreensão dos conceitos aqui apresentados, indicamos a leitura: HERCOLES, Rosa. UMA LEITURA DE STRANGE TOOLS: ART AND HUMAN NATURE, DE ALVA NOË (2015). **Revista Científica/FAP**, [S.l.], Nov. 2019. ISSN 1980-5071. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/3178>. Acesso em: 03 Mai. 2020.

[3] Texto original: "Reorganizing Ourselves". In: Strange Tools. Art and Human Nature. New York: Will and Hang publishers, 2015.

[4] Professor de Filosofia na Universidade da Califórnia, Berkeley/EUA; e, membro do Instituto de Ciências Cognitivas e do Cérebro, na mesma instituição.

Nem precisamos dizer que o ato de dançar organiza-se no espaço e no tempo, e que inegavelmente suas estruturas podem ser muito complexas. Uma dança pode ter organização rítmica; pode, inclusive, se organizar por meio de turnos alternados, como ocorre nas conversas ou na amamentação.

As pessoas dançam por escolha própria, mas elas não decidem como dançar; pelo menos não no nível em que seus movimentos são determinados e organizados pelo dançar. A dança simplesmente acontece. Talvez alguém possa 'levar' o outro, mas isso é só uma forma de se deixar capturar pela dança. Bons dançarinos seguem o fluxo. Quando duas pessoas dançam, seus movimentos, ações, pensamentos e percepções são conduzidos pela organização maior: o próprio dançar.

A dança tem uma razão. Algumas pessoas dançam para conhecer garotas ou garotos. Às vezes, dançamos porque a situação exige, como, por exemplo, em um casamento ou, em algumas culturas, em um funeral. Podemos dançar para expressar sentimentos ou para constituir uma identidade de grupo.

Tomemos a personagem Tony Manero, vivida por John Travolta, no filme 'Os Embalos de Sábado à Noite'[5], de 1977, dirigido por John Badham. Tony Manero dançava pelas razões mais significativas do ponto de vista pessoal: na pista de dança, ele se sentia mais vivo, mais próximo de ser quem ele verdadeiramente era, livre dos aspectos difíceis ou degradantes de sua vida privada. Dançar tinha para ele uma função importante, no plano pessoal. Na verdade, pode-se dizer que dançar cumpria funções que não tem tanto a ver com dança, mas, sim, com individualidade, excelência, criatividade; ou para despertar admiração e conquistar elogios. As mesmas funções que podem ser desempenhadas por proezas atléticas ou por uma pessoa considerada eficiente nos negócios. Dançar pode cumprir essas funções. Mas as funções são autônomas em relação à dança. Como vimos, dançar é uma atividade organizada. É um fazer prazeroso, ao mesmo tempo, básico e espontâneo, e também cognitivamente sofisticado; possui um padrão definido de organização temporal, além de uma função determinada. E é emergente. Dançar acontece. Os dançarinos são levados, capturados peladança.

Somos envolvidos pelo dançar do mesmo modo que os bebês são envolvidos pelo ato de sugar, na amamentação. Quando somos bebês não escolhemos sugar, assim como,

[5] '*Saturday Night Fever*', no original.

de certa forma, não se escolhe ler um cartaz na parede. Se você tiver as capacidades para ler, você lerá. Quase que podemos dizer que é o cartaz quem nos lê.

Somos capturados pelas atividades que estruturam nossas vidas: olhar, ler, caminhar, conversar, dançar. Nossas vidas são estruturadas através dessas atividades. Somos organizados. Não nos organizamos. Por isso, tão facilmente nos encontramos perdidos. Não temos algo que nos guie.

***

Então, nesse contexto, podemos perguntar: e a coreografia? Qual é a relação entre dançar e coreografia?

Espero que esteja estabelecido que, seja lá o que se quiser dizer sobre coreografia, deve estar claro que não é apenas uma maneira de dançar, uma maneira de participar dessa atividade organizada que chamamos de dança.

Talvez você pergunte: 'por que não? Os coreógrafos não fazem danças?' Não. Danças são atividades organizadas. Não podemos fazê-las. Nós participamos delas. Somos capturados por elas. Dançar acontece. As situações as produzem. As pessoas dançam. Elas decidem dançar. Mas a capacidade de dançar é precisamente a habilidade de se deixar levar ou, como poderíamos dizer, de deixar a dança televar.

***

Ok, os coreógrafos não fazem danças. Então, o que é que eles fazem? O normal seria dizer que eles encenam danças. E o que isso quer dizer, encenar uma dança?

Suponha que um corretor de imóveis nos mostre uma unidade modelo em um prédio de apartamentos. É uma unidade real, um apartamento que pode ser vendido ou alugado. Mas é mantido vago para servir como modelo das unidades disponíveis. É mantido assim para que possa ser mostrado. É um apartamento real, onde alguém poderia morar, mas que é usado de um modo diferente. É usado para demonstrar *como seria* viver no edifício. E, é claro, no jargão dos corretores, também está encenado, ou seja, equipado com móveis, flores, talheres e afins, de modo que pareça habitado, mesmo que não o seja. A diferença entre a unidade modelo e as outras unidades do edifício não é uma diferença no apartamento em si, na forma como é construído, na sua aparência ou algo assim. É uma diferença no uso que está sendo feito daquela unidade.

E assim também se dá com a dança encenada: quando um coreógrafo encena uma dança, ele está representando o ato de dançar. Ou seja, ele coloca o próprio dançar em exibição. A coreografia nos mostra o dançar e, assim, na realidade, ela mostra a nós, seres humanos, como dançarinos; ela nos mostra o lugar que o dançar tem ou pode ter em nossas vidas; a coreografia exibe o fato de que somos organizados pelo dançar.

Isso não significa negar que, às vezes, o dançar aconteça em trabalhos coreográficos; nem que, muitas vezes, os artistas não possam realmente estar dançando para nós, exibindo seus dotes, mostrando seus movimentos. Assim como o apartamento modelo pode ser materialmente idêntico a uma casa real, sem ser de fato uma casa, a dança pode ser como o dançar, sem, na verdade, ser apenas o dançar. Assim como com o apartamento modelo, a dança encenada é um modelo de exibição. Tem mais a ver com o mostrar - e proporcionar ao público a oportunidade de olhar e ver, ou olhar e tentar ver – do que com o dançar, como tal. A dança executada em cena nunca é apenas uma festa que tem lugar no palco!

Isso também explica o porquê a dança encenada - ou seja, a coreografia - pode às vezes parecer muito diferente do que as pessoas comuns fazem quando dançam. O objetivo de coreógrafos como George Balanchine, William Forsythe ou Jérôme Bel não são iguais aos nossos objetivos, nem aos de Tony Manero. Eles são completamente diferentes. Eles têm como ofício colocar o dançar e seus significados em exibição.

***

Se a coreografia tem valor, esse valor deve ser diferente daquele que se atribui ao dançar. Tony Manero dança para se realizar. Outra pessoa dança para celebrar o noivado, ou para seduzir tal pessoa, ou porque se sente bem dançando. O valor da coreografia não é equivalente a esses valores. Pois a dança - não o ato de dançar, mas a dança encenada, ou seja, a coreografia - não é apenas um jeito de dançar e, portanto, não é apenas um modo de atingir os vários objetivos para os quaisdançamos.

A coreografia é importante - e não tenho dúvidas sobre isso - não tanto porque dançar é algo importante em si mesmo, mas porque nós somos dançantes e este é um fato profundo e importante sobre nós, sobre o modo como nos organizamos. Encenar uma dança é exibir essa atividade organizada na qual estamos por natureza inseridos, mas na qual também estamos (e tendemos a estar) perdidos. A coreografia lança luz

sobre uma das formas em que somos organizados; somos organizados pelo ato de dançar. O valor de se dançar é um, o valor da coreografia é outro; mas a importância da coreografia em nossas vidas não vem tanto do dançar em si, mas, sim, do fato de que somos, por natureza, dançantes.

Esta conclusão tem ramificações importantes.

***

A coreografia está ligada à biologia. Ela é disparada por algo que remete à nossa natureza. Está fundada em nossa biologia. Não porque a dança seja reconhecidamente um fenômeno neurológico. Nem porque assistir a uma apresentação seja uma atividade perceptiva que depende do nosso sistema neurológico, embora obviamente isso seja verdadeiro. A coreografia é biológica de uma maneira diferente e mais direta. Ela se ocupa dos modos pelos quais nos organizamos pelo dançar. Crucialmente, o dançar é natural para nós. É da nossa natureza sermos envolvidos por atividades organizadas, e dançar é uma atividade organizada; é uma das atividades que nos envolvem. A coreografia é uma prática para investigar esse nosso envolvimento.

Sem que o saibamos, somos dançarinos por natureza; a coreografia nos dá a possibilidade de descobrir este aspecto de nós mesmos. A coreografia, como vimos, não é o ato de dançar, mas sim um envolvimento com a dança como fenômeno. Mas esse fenômeno, essa atividade organizada, é algo natural e básico, uma atividade primitiva. O que não quer dizer que também não seja um fenômeno cultural e aprendido. Essa distinção entre o natural e o cultural perde seu significado do ponto de vista biológico. A coreografia faz uma contribuição para a biologia da organizaçãohumana.

A relação entre biologia e organização vai muito além da ideia de uma atividade organizada e é evidenciada pelo fato de que nós somos organismos. Como mencionei antes, a organização é uma das características da vida. A matéria viva está organizada para sua automanutenção e autoprodução, em face aos processos físicos que a envolvem e ameaçam dissolvê-la. Uma característica própria da célula, talvez a menor forma de vida, é a sua capacidade de absorver a energia de seus arredores e utilizá-la não apenas para se alimentar – como uma bateria sendo carregada –, mas também para se constituir, se autoproduzir e estabelecer seus limites (a parede celular), de modo a separar-se do mundo ao seu redor. A ideia de que a vida está ligada à autopoiese, para

utilizar o termo preciso de Humberto Maturana e Francisco Varela, remete a Kant. Kant compreendeu que, embora a mecânica newtoniana possa nos fornecer os princípios de que precisamos para descrever e prever os movimentos das menores partículas, assim como de planetas inteiros, a física não é capaz de dar sentido à vida. Os processos vivos – o metabolismo, o crescimento, a morte – não são processos meramente físicos, mesmo que, obviamente, eles também sejam processos físicos. Os seres vivos são sistemas físicos cuja vida consiste na maneira distinta de sua organização; consiste, como Kant apreciou, no fato de sua auto-organização.

Para meu propósito aqui, a questão que importa é a seguinte: a coreografia e todas as artes – a coreografia usada como exemplo – buscam trazer à tona e revelar, divulgar e iluminar aspectos da maneira como nos encontramos organizados. A coreografia e todas as artes são organizacionais ou, como veremos, práticas reorganizacionais. Sua relevância advém diretamente da importância fundamental da organização na conformação da vida humana, e de fato de toda a vida.

Coreografia é filosofia. Se esta análise estiver correta, o que o coreógrafo faz, usando uma imagem de Heidegger, é encontrar um modo de trazer à tona algo oculto, não revelado, algo implícito ou que foi deixado em segundo plano, desapercebido, a saber: o lugarque o ato de dançar tem em nossas vidas, ou o nosso lugar nessa atividade, esse complexo auto-organizado que é dançar. O coreógrafo expõe tudo isso enos abre o lugar que o ato de dançar tem em nossas vidas. A coreografia manifesta algo sobre nós que não está à vista, porque é a estrutura espontânea de nossa atividade engajada. Esta é uma atividade paradigmaticamente filosófica. Recordemos a prática filosófica de Sócrates, conforme a conhecemos dos escritos de Platão. Os diálogos têm uma estrutura semelhante. Os participantes tentam dizer o que sabem e se deparam com o fato de que não sabem dizer aquilo que sabem e, portanto, num certo sentido, eles não têm o conhecimento que pensavam ter. É claro que, enquanto isso se dá, através da investigação, do diálogo - trazendo à luz do dia o que eles pensam ou se sentem inclinados a dizer, o que eles querem dizer ou se sentem compelidos a dizer - eles obtém, ou ao menos estão em condições de obter, uma espécie de sentido de como suas meras opiniões se compõem e se organizam. Adquirir conhecimento é recordar, recuperar a memória, disse Platão. E aqui, o que isso significa é que não se trata de coletar novos dados; é uma questão de ver como os dados que já temos - nossas próprias experiências,

observações, crenças etc. - se conectam. Platão coloca à mostra nosso pensamento, nossas questões e dúvidas - o fato de estarmos perdidos na complexidade de nossa atividade de pensar - e ao fazê-lo, ele nos oferece um modo de nos encontrarmos; um modo de nos acharmos, ali, onde estávamos perdidos. O resultado não é um conhecimento positivo ou o estabelecimento de um acordo, como tal. É mais algo como um entendimento, num sentido geral, como compreender onde se está, situar-se.

Wittgenstein escreveu que um problema filosófico se apresenta na forma de um não se saber onde se está. Ou seja, um estou perdido. Com efeito, seu método filosófico era criar mapas utilizáveis ("representações perspicazes"), que permitissem situar-nos, entender onde estamos.

Se eu estiver correto, esse é exatamente o projeto da coreografia: formar uma representação de nós mesmos como dançarinos; tornar claro o que de outra forma estaria oculto e mal compreendido. O trabalho da coreografia - a obra de arte - é filosófico.

Ou melhor, tanto a filosofia quanto a coreografia visam a mesma coisa - um tipo de entendimento que, na expressão de Wittgenstein, consiste em se obter uma representação perspicaz - mas, de um certo modo, elas o fazem em diferentes campos da nossa existência. A filosofia é a coreografia de ideias, conceitos e crenças. Pois estes também existem apenas na atividade organizada de nosso pensamento e nossa fala. A coreografia, por sua vez, é a filosofia da dança (ou do movimento). Tanto a filosofia quanto a coreografia partem do fato de que somos organizados, mas não somos os autores de nossa organização. Ao invés de pensarmos a coreografia como prática filosófica ou a filosofia como prática coreográfica, faríamos melhor ao perceber que ambas são espécies de um único gênero ao que, por falta de um nome melhor, vou me referir como o estudo de nossa organização; filosofia e coreografia são práticas organizacionais e reorganizacionais. São práticas (não atividades) - métodos de pesquisa - com o objetivo de iluminar os modos como nos encontramos organizados e, também, os modos pelos quais podemos nos reorganizar.

***

Talvez você questione: não pode ser! A coreografia é algo quente e suado; corporal e musical; algo emocional. A coreografia não é fria e intelectual como a filosofia. Mesmo que a coreografia tenha preocupações intelectuais, com certeza entre o trabalho e as questões da dança e os da filosofia há de haver a maior distância do mundo!

Mas aqui se esconde um duplo mal-entendido: em primeiro lugar, como teremos ocasião de discutir mais adiante no capítulo 11, a filosofia não é tão fria quanto podemos pensar, mesmo que ela seja algo intelectual. Ela começa com uma perplexidade. Trabalha com a argumentação e visa a persuasão. A filosofia esquenta. E a coreografia, por sua vez, pode ser muito fria.

Em segundo lugar, minha afirmação não é que coreografia e filosofia sejam qualitativamente iguais; ou que o que move o coreógrafo seja o impulso de filosofar; e o que move o filósofo seja um impulso de dançar. Não é isso: a filosofia e a coreografia são tão diferentes uma da outra, quanto a pintura é da música ou a escrita poética da escultura. E, no entanto, todas fazem basicamente o mesmo trabalho: elas expõem as formas ocultas pelas quais somos organizados pelas coisas que fazemos.

Referências

Heidegger, Martin. The Basic Problems of Phenomenology. Trans. Albert Hofstadter. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

_____. Being and Time. Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper, 1962.

_____. Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude. Trans. William McNeill and Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

_____. “The Origin of the Work of Art.” In Poetry, Language, Thought, translated by Albert Hofstadter, 15–86. New York: Harper, 1971.

Kant, Immanuel. The Critique of Judgment. Trans.James Creed Meredith. New York: Oxford University Press, 1978.

_____. The Critique of Pure Reason. Trans. Paul Guyer and Allen W. Wood. New York: Cambridge University Press, 1998.

Maturana, Humberto R., and Francisco J. Varela. Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living. Boston: Reidel, 1980.

Noë, Alva. Action in Perception. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

_____. “Art and the Limits of Neuroscience.” The New York Times, “The Stone,” December 4, 2011, http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/12/04/art-and-the-limits-ofneuroscience/.

_____. “Experience and Experiment in Art.” Journal of Consciousness Studies 7, nos. 8–9 (2000).

_____. “Gender Is Dead! Long Live Gender.” 13.7: Cosmos & Culture, June 24, 2011, www.npr.org/13.7.

_____. “The Hands of Leonardo.” 13.7: Cosmos & Culture, December 9, 2011, www.npr.org/13.7.

_____. “Is There a Conflict Between Science and Religion?” 13.7: Cosmos & Culture, March 2, 2012, www.npr.org/13.7. 270 , ed.

_____. “Is the Visual World a Grand Illusion?” In Is the Visual World a Grand Illusion? Exeter, UK: Imprint Academic, 2002.

_____. “Lost and Found: The Art of Richard Serra.” 13.7: Cosmos & Culture, October 21, 2011, www.npr.org/13.7.

_____. “Lost and Found: Working Back to the Meaning of Things in the Work of Robert Lazzarini.” In Guns, Knives, Brass Knuckles, edited by Robert Lazzarini, Judith Rodenbeck, Alva Noë, and Jonathan T. D. Neil. Los Angeles: Honor Fraser, 2012.

_____. “Making Worlds Available.” In Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance, edited by Sabine Gehm, Pirkko Husemann, and Katharina von Wilcke. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.

_____. “An Object of Contention at the Venice Biennale.” 13.7: Cosmos & Culture, May 31, 2013, www.npr.org/13.7.

_____. “On Being Gay, Being Out and Being Art.” 13.7: Cosmos & Culture, November 19, 2011, www.npr.org/13.7. . Out of Our Heads. New York: Hill and Wang, 2009.

_____. “A Philosopher’s View of Rosemary’s Baby,” 13.7: Cosmos & Culture, June 7, 2014, www.npr.org/13.7. . “The Producers: Are Pictures Detaching Us From Life?” 13.7: Cosmos &Culture, May 13, 2011, www.npr.org/13.7.

_____. “Running up Against the Limits of Nature.” British Journal of Aesthetics (forthcoming). . “Seeing Music for What It Is.” 13.7: Cosmos & Culture, August 25, 2013, www.npr.org/13.7.

_____. “There’s Nothing to Do Here, and It’s Perfect.” 13.7: Cosmos & Culture, August 31, 2013, www.npr.org/13.7.

_____. “Tuning the Body.” Ballettanz (April 2006).

_____. “Unraveled Ravel Is a Revelation.” 13.7: Cosmos & Culture, September 7, 2013, www.npr.org/13.7. .

_____. “Varieties of Presence”. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

_____. “The World Looked Better Through Anne Hollander’s Eyes.” 13.7: Cosmos & Culture, July 11, 2014, www.npr.org/13.7. Noë, Alva, and EvanThompson.

_____. “Are There Neural Correlates of Consciousness?” Journal of Consciousness Studies 11, no. 1 (2004): 3–28.

Onians, John. “Neuroarchaeology and the Origins of Representation in the Grotte de Chauvet.” In Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation, edited by Colin Renfrew and Iain Morley. Cambridge, UK: McDonald Institute for Archeological Research, University of Cambridge, 2007.

_____. Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.

Pinker, Steven. How the Mind Works. New York: Norton, 1997. Plantinga, Alvin. Where the Conflict Really Lies: Science, Religion, and Naturalism. New York: Oxford University Press, 2011.

Plato. Five Dialogues: Euthyphro, Apology, Crito, Meno, Phaedo. Translated by G.M.A. Grube. Indianapolis: Hackett, 1981.

_____. Republic. Trans. Paul Shorey. 2 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953, 1956.

Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Wittgenstein, Ludwig. The Blue and Brown Books. New York: Harper, 1958. . Philosophical Investigations. Trans. G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 1954.

_____. Philosophical Remarks. Trans. Raymond Hargreaves and Roger White. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

_____. Tractatus Logico-Philosophicus. Trans. C. K. Ogden. New York: Routledge, 1990.

_____. Wittgenstein's Lectures, Cambridge, 1932–1935: From the Notes of Alice Ambrose and Margaret Macdonald. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

EQUIPE

Ana Teixeira: artista, professora universitária e pesquisadora. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Doutoranda em Filosofia (PUCSP). É professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP). Como bailarina profissional atuou em cias como, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) e o StaatsTheater Kassel (Alemanha). Coordena o grupo de pesquisa: Sentidos do Barroco: outras direções, outras lógicas e outros gestos (CNPq/PUCSP).

Clara Couto: mestre em História Social pela USP e desenvolveu estágio de pesquisa (BEPE-Fapesp) junto à *Sorbonne Paris IV* sobre as danças e os balés de corte na França do século XVII. Tem formação em dança clássica, contemporânea e estudou dança barroca na França, Portugal e Suécia. É bailarina membro do grupo "Passos do Barroco". É pesquisadora do grupo de pesquisa: Sentidos do Barroco: outras direções, outras lógicas e outros gestos (CNPq/PUCSP).

Fernanda Perniciotti: pesquisadora, crítica de dança e professora. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica (PUCSP), graduada em Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP) e graduanda em Filosofia (USP). Colaboradora do jornal Estado de S. Paulo e redatora da enciclopédia Itaú Cultural. Membro do Centro de Estudos em Dança (PUCSP).

Helena Katz: professora no curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Exerceu a função de crítica de dança por 40 anos. Desenvolve, em parceria com a Profa. Christine Greiner, a Teoria Corpomídia, na qual realiza uma nova etapa, com o projeto de pesquisa "Corpo, comunicação, política e tecnologia: os novos hábitos cognitivos regulam as formas devida".

Marcos Moraes: bailarino e coreógrafo, trabalha como artista, docente e produtor. Criou e dirige **A Cozinha Performática**, Plataforma Colaborativa Artística. É formando em Inglês no curso de Letras da FFLCH – USP, tendo realizado trabalhos profissionais de tradução desde 2014. Foi coordenador nacional de dança da Funarte/MinC e atuou na articulação que criou a Lei Municipal de Fomento à Dança de São Paulo.

Raquel Aranha: violinista, bandolinista e Doutora em Música (UNICAMP/SP). Estudou violino barroco na Holanda e dança barroca na França, e vem se dedicando à pesquisa sobre os balés de ação de J. G. Noverre (1727-1810), e seus desdobramentos nos balés-pantomimos de Portugal, no século XVIII. Co-coordena o grupo de pesquisa: Sentidos do Barroco: outras direções, outras lógicas e outros gestos (CNPq/PUCSP).

Rosa Hercoles: especialista em Eutonia pela Escola de Eutonia da América Latina (1990\94), Doutora (2005) em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Professora do Curso de Comunicação e Artes do Corpo (PUCSP); coordenou o mesmo Curso de ago/2009 à julho/2013. Foi Chefe do Departamento de Linguagens do Corpo/FAFICLA/PUCSP

(2013/17). É vice-líder do Centro de Estudos em Dança (PUCSP). Investiga formas de comunicação no corpo, atuando principalmente nos seguintes segmentos: dança contemporânea, eutonia, dramaturgia e artes do corpo.